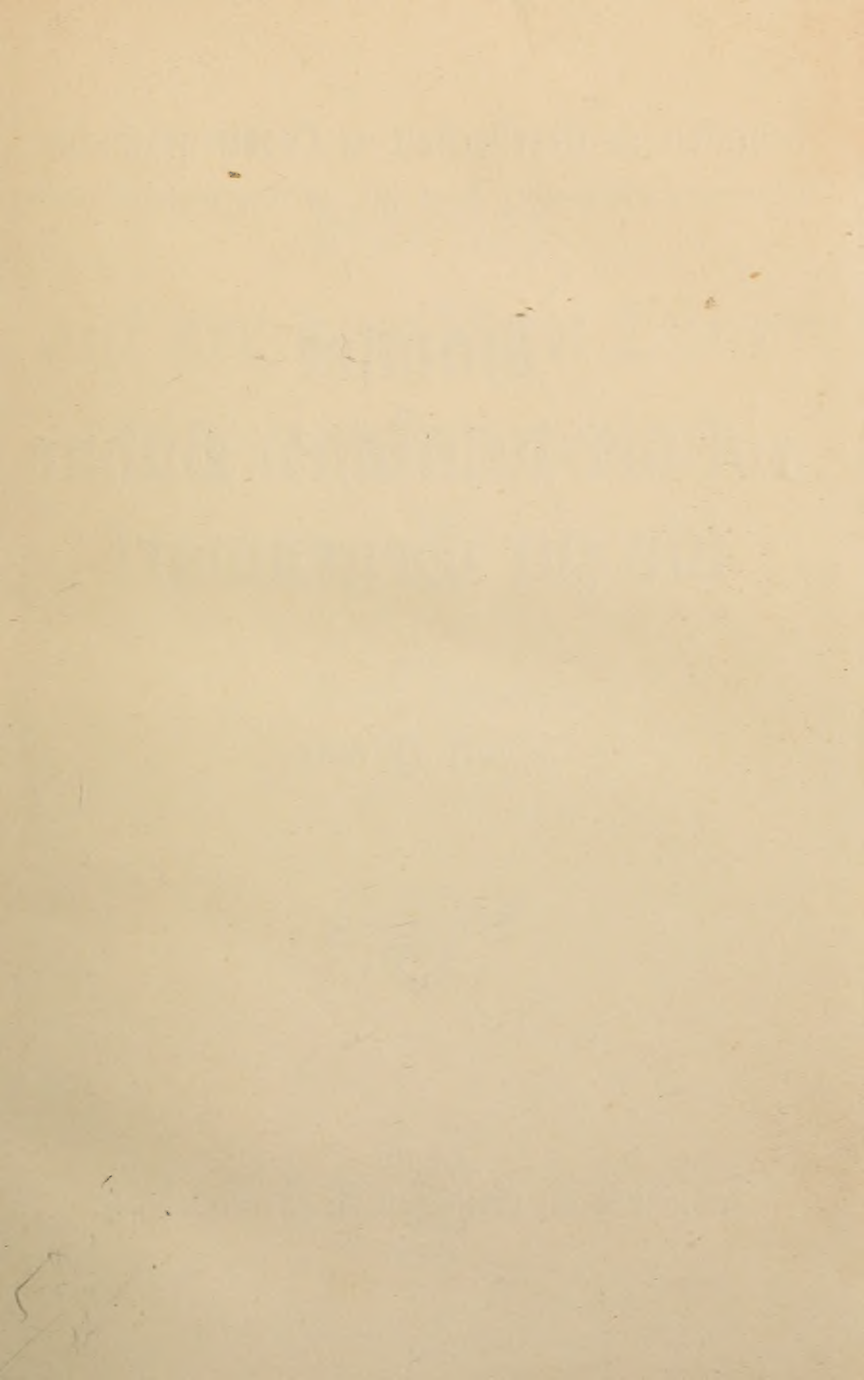
SCHRIFTEN DER GESELLSCHAFT



FÜR THEATERGESCHICHTE







Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
Band XII.

Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

von

Adolf Winds.



Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
1909.

Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart

von

Adolf Winds.



Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
1909.



Druck von Otto Elsner, Berlin S. 42.

Vorbemerkung.

Indem wir die nachstehende Publikation unsern Mitgliedern unterbreiten, verweisen wir auf das Urteil, das im 44. Bande des „Jahrbuchs der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft" (Berlin, 1908) über dieselbe gefällt worden ist.

Es heißt dort (Vorwort, Seite 9—11) im Jahresbericht des Herrn Vorsitzenden der Shakespeare-Gesellschaft, Geheimer Regierungsrat Professor Dr. A. Brandl:

„Im Auftrage des gesamten Vorstandes habe ich jetzt zu verkünden, wie die Preisaufgabe, die wir im letzten Jahre stellten, bearbeitet worden ist. Sie galt einem theatergeschichtlichen Thema: ‚Hamlet auf der deutschen Bühne bis zur Gegenwart.' Es sind vier Bearbeitungen eingelaufen; alle sind sehr umfangreich, sind fleißig und gewissenhaft gearbeitet . . . Die Arbeit mit dem Motto: ‚. . . as the northern star . . .' besticht durch das Bestreben, die Riesenfülle der vielseitigen Materie in Klarheit zu bezwingen. Dem Verfasser ist es besonders um großzügige Gruppierung der charakteristischen Haupterscheinungen zu tun. In der Bühnengeschichte Hamlets sucht er nach den allgemeinen historischen Bedingungen für das Entstehen der verschiedenen ‚Hamlete' und charakterisiert hiermit das deutsche Publikum; bei der Hamletdarstellung zeigt er den wechselseitigen Einfluß von gelehrter Aesthetik und praktischer Schauspielkunst; Uebersetzungen und dramaturgische Bearbeitungen setzt er in ein lebendiges Verhältnis zur Entwickelung der deutschen Literatur; bei der Inszenierung behält er die

Umbildungen der deutschen Bühne scharf im Auge. Er ist vielseitig, dabei aber hervorragend befähigt für die künstlerische Durchleuchtung des Themas, besonders für die Darstellung auf der Bühne."

„Weil diese Arbeit der mit dem Motto ‚Shakespeares deutsche Bühnengestalt ist noch immer ein zerflatterndes Phänomen', welcher der Preis der Shakespeare-Gesellschaft zuerkannt worden ist (Verfasser: Universitätsprofessor Dr. Alexander v. Weilen, Wien), fast ebenbürtig ist, weil sie das künstlerische Moment so anschaulich herausstellt und auch in der Darstellung des Stoffs eine schöne Form gewählt ist, hat der Vorstand auf Vorschlag des Preisrichterkollegiums (Wirkl. Geh. Rat Generalintendant a. D. Dr. Bürklin, Exzellenz, Karlsruhe, Universitätsprofessor Dr. Rudolf Fischer, Innsbruck, und Universitätsprofessor Dr. Josef Schlick, München) für diese sehr verdienstliche Arbeit einen weiteren Ehrenpreis von 500 Mk. bewilligt. Als Verfasser ergibt sich: Regisseur und Hofschauspieler Adolf Winds, Dresden."

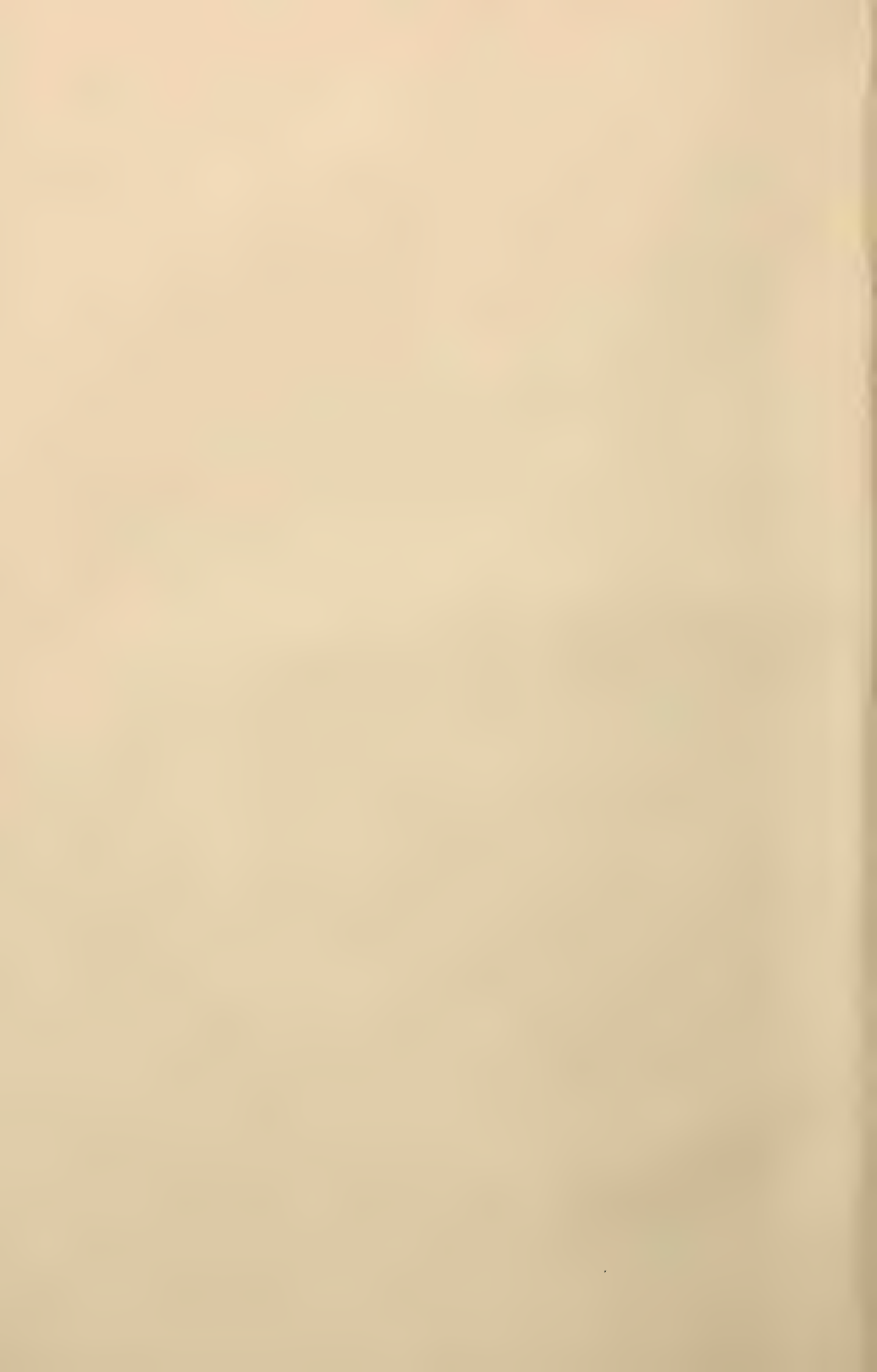
Da der Autor nicht dem Stande der Gelehrten angehört, sondern als aktiver Schauspieler und Regisseur eigene praktische Erfahrungen im Beruf mit seinen Forschungen zu vereinen wußte, so bildet sein Buch eine Ergänzung zu der preisgekrönten Arbeit*) unseres stellvertretenden Vorsitzenden, Alexander v. Weilen, und dürfte schon aus diesem Grunde des Interesses unserer Leser sicher sein.

Berlin, im Februar 1909.

Gesellschaft für Theatergeschichte.
Der geschäftsführende Ausschuß.

*) Schriften der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Band III, IX und 200 S. 8°. Berlin 1908. Verlag von Georg Reimer.

Inhalts-Verzeichnis



Einleitung.

Besser noch als die Literaturgeschichte, vermag die Geschichtsschreibung des Theaters den Spuren nachzugehen, die Shakespeares „Hamlet" auf die Entwicklung der deutschen Bühne im besonderen und auf das geistige Leben der Nation im allgemeinen genommen; denn die Theatergeschichte hat die Aufgabe, das Kunstwerk und seine theatralische Darstellung stets im Zusammenhang mit der Beschaffenheit des Publikums zu betrachten, dem Wechsel in Geschmack, Anschauung, Bildung usw. Rechnung zu tragen, in der Erkenntnis, daß die Wirkung, die von einer theatralischen Darstellung ausgeht, ebenso von der Aufnahmefähigkeit der Zuhörer abhängig ist, als von der Kraft der Dichtung.

Bühnenerfolge durchschlagender Art pflegen sich nur dann einzustellen, wenn der Inhalt des Stückes mit den geistigen Strömungen der Zeit aufs innigste zusammentrifft. Diese geistigen Strömungen liegen selten offen am Tage, und findige Dramatiker sind wie Lotsen, die mit nautischem Spürsinn ihr Schifflein in die sie mitfortreißenden Gewässer steuern; diese Helden des Tages wissen aber höchstens auf der Oberfläche Bescheid; was tief im Innern der Volksseele wogt und flutet, bleibt ihnen fremd; der Dichter aber, das Genie, kennt die geheimsten Regungen, denn er ist eins mit der Volksseele, seiner überaus großen intellektualen Empfänglichkeitt kündet sich die leiseste Bewegung, Veränderung an: wie der photographische Niederschlag des nächtlichen Himmels Sterne und Wandlungen zeigt, die das menschliche Auge nicht mehr zu erkennen vermag, so dringt der Seherblick des Genies in ungemessene Höhen und Tiefen.

Je weiter die Zeit fortschreitet und der Rost sich auch an Meisterwerke setzt, je mannigfacher dichterische Größen auf den Plan treten und an Shakespeare gemessen werden können, immer leuchtender, immer strahlender wird der Ruhm dieses einzigen Dramatikers, und unter allen seinen Dichtungen ist keine, die, wie „Hamlet", in immer gleicher Weise von Generation zu Generation das Interesse aufs neue entfacht. Oberflächliche Dichter erringen im glücklichen Ausnützen eines aktuellen Momentes mitunter einen starken Augenblickserfolg, der kometengleich wieder verschwindet; große Dichter bieten Unvergängliches, weil sie tief aus dem Menschlichen schöpfen, aber, befangen in ihrer Zeitanschauung, verwandelt sich der artistische Wert oft unmerklich in einen historischen, namentlich, wenn sich mit den künstlerischen Absichten lehrhafte verbinden. Shakespeare dagegen bleibt von ungetrübter Frische, weil er außer rein künstlerischen keine Nebenabsichten kennt und sogar die Handlung in seinen Dramen trotz ihrer bunten Fülle und Mannigfaltigkeit in den meisten Fällen kaum mehr als den Rahmen für das Charaktergemälde abgibt, das darum nie veraltet.

Unter allen Gestalten, die Shakespeare geschaffen, nimmt Hamlet eine besondere Stellung ein, über ihn hat sich eine Literatur gebildet, und auf die mannigfachste Weise wurde der Charakter ausgelegt, aber niemals erschöpft; das ist ja gerade der Reiz dieser einzigen Figur, daß sie jeder anders sieht und empfindet und je nach Temperament und Anlage ein Stück seines eigenen Ichs in ihr zu erkennen glaubt. Das Rätselhafte, das im Grunde in jeder menschlichen Individualität in irgendeiner Form zutage tritt, verlebendigt uns keine Gestalt der Weltliteratur besser als Hamlet, gleich dem lebenden Individuum ist uns das hier künstlerisch Dargestellte eine Unendlichkeit, darum gelang es auch den Schauspielern, die Rolle von den verschiedensten Seiten aus, aber immer erfolgreich zu erfassen.

Was aber mehr noch für die universelle Bedeutung des Stückes spricht, ist der Umstand, daß nicht nur die heterogensten Individualitäten sich in der Hauptgestalt wiederfinden, nein, daß ganze Zeitläufte sich in ihr spiegeln und die verschiedensten Strömungen und Richtungen stets durch die Wasser dieser Dichtung laufen.

Da wir es nur mit den Schicksalen „Hamlets" auf der deutschen Bühne zu tun haben, sehen wir von denen in England ab, können aber nicht umhin, auf das geistdurchtränkte elisabetinische Zeitalter einen Blick zu werfen, aus dem die Dichtung hervorging. In wieviel Beziehungen das Stück damals „aktuell" war, vermögen wir heute nicht in allen Einzelheiten zu ermessen, ebensowenig, ob es sogleich nach seinem vollen Wert erkannt wurde; kaum, aber Witz und Schlagfertigkeit der Rede standen in hoher Geltung, schon dadurch allein war die Figur des Hamlet gewiß ebenso zeitgemäß wie die des Polonius, in dessen Ausdrucksweise offenbar der herrschende Euphuismus verspottet wurde; und welche Bedeutung z. B. die „hohe Schule in Wittenberg" besaß, beweist uns Benno Tschischwitz, der erinnert, daß Giordano Bruno gerade damals von London, wo er in hohem Ansehen stand, nach Wittenberg übersiedelte und eine Schar von englischen Jünglingen nach sich zog. Tschischwitz weist auch in manchen tiefsinnigen Abstraktionen Hamlets die Anregung durch Giordano Bruno, ebenso seinen Einfluß nach. Hermann Conrad wieder will Anspielungen auf das Leben und die Schicksale von Leicester und Essex entdecken, in jedem Falle hatte die Dichtung, als sie entstanden, in das geistige Leben mächtig eingegriffen, war in ihrer Ideenfülle und leuchtender Schönheit ein ausdrucksvoller Niederschlag des kraftvollen Zeitalters der Renaissance.

Wie anders dagegen sah es im geistigen Leben Deutschlands aus, als Schröder das Stück in Hamburg auf die Bühne brachte, und dennoch ist nicht der Erfolg, den es damals errang, wohl aber die Sensation, die es hervorrief, dem Umstand zuzuschreiben, daß auch hier die Dichtung den Empfindungen und der Stimmung der Zeit aufs außerordentlichste entgegenkam. Hamlet wurde die Idealfigur der zu humanistischer Schwärmerei neigenden Aufklärungsperiode, die aus dem Protestantismus hervorgegangen war. Wie sehr die Aufnahme, welche eine Dichtung erfährt, von der Zeitströmung abhängig ist, beweisen gerade die Schicksale des „Hamlet" auf der deutschen Bühne. Die Aufführung 1773 in Wien blieb ziemlich unbeachtet, die Aufführung 1776 in Hamburg setzte ganz Deutschland in Flammen und Schröder hatte sich im wesentlichen doch nur auf die Heufeldsche Wiener Bearbeitung

gestützt: aber der aufgeklärte protestantische Norden trat sofort in ein ganz anderes Verhältnis zur Dichtung. Wie Prinz Hamlet, so fühlte im letzten Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts ein großer Teil des deutschen Volkes und erging sich in tiefer Sehnsucht nach einem freieren und besseren Dasein. Die politischen Regungen und Ahnungen der Volksseele außer acht gelassen, befand sich ganz Deutschland damals mitten in der Werterperiode, in einer hochgespannten Begeisterung für Freundschaft und Menschenrechte. Werfen wir einen Blick auf die Großen jener Tage, auf Klopstock, Lessing, Haman, Herder, Lavater, Goethe, auf die Gegenseitigkeit ihrer Beziehungen, so tritt uns eine geistige Regsamkeit entgegen, die nicht durch eine Fülle von äußeren Eindrücken auf das Mannigfaltige, Zerstreuende, die auf Sammlung gerichtet war; der Gegenstand des Ringens und der Betrachtung war der Mensch, und nichts stand höher im Werte, nahm das Interesse stärker gefangen, als die Eigenart der geistigen Persönlichkeit. Gingen diese Bestrebungen in voller Reinheit freilich nicht in die tieferen Volksschichten über, so ist es gefehlt, den ersten Erfolg der deutschen „Hamlet“-Aufführung lediglich der starken Theatralik des Stückes zuzuschreiben, wie verschiedene Theaterhistoriker, z. B. Martersteig, es tun, nein, der Reiz, den die Individualität des Helden ausstrahlte, nahm eine empfindsame Zeit gefangen, die den Begriff der Freundschaft hoch hielt, umständlich erörterte und in einer gegenseitigen seelischen Hingabe ihre Befriedigung fand. Die engeren literarischen Beziehungen werden uns noch in den folgenden Abschnitten beschäftigen, hier sei nur festgestellt, daß mit dem Erwachen des Freiheitsgedankens, mit dem Erkennen der Menschenrechte auch das Interesse für die Besonderheit der Individualität geweckt wurde, und in diesem Sinne interessierte Hamlet, man sah in dem ersten komplizierten Charakter, der in Weltliteratur aufgetaucht war, gewissermaßen den Typus des modernen Menschen. Daß jene Zeit, die sich den Hamlet als eine Idealfigur aufstellte, nur einen siegreichen Hamlet vertragen konnte, liegt in der Natur der Dinge, ein unterliegender hätte wahrscheinlich den Enthusiasmus nicht entflammt; ob aber Schröder, wie Berthold Litzmann meint, nur in dieser Erkenntnis und nicht aus „kleinlicher Rücksicht“ für sein durchaus nicht in allen Schichten intelligentes Publikum Hamlet am Leben ließ, ist

nicht ohne weiteres zuzugeben. Schröder hatte in Prag die Heufeldsche Bearbeitung gesehen, sie als ein gutes Theaterstück erkannt, das er in aller Eile einstudierte; er hat dann an seiner Bearbeitung unausgesetzt gebessert, ohne sie im Grund zu ändern; wie sein Publikum, stand auch er im Banne seiner Zeit, und das ist kein Tadel, denn es war das Schicksal manchen Stückes auf der deutschen Bühne, daß erst nach einer Reihe von verstümmelnden Bearbeitungen das Original in seiner Reinheit sich durchsetzen konnte, und gerade „Hamlet" liefert dafür den deutlichsten Beweis. Als Iffland 1799 als erster das Stück in der Schlegelschen Uebersetzung auf die Bühne brachte, hatte das Original mit der eingebürgerten Bearbeitung einen harten Kampf zu bestehen, und nur der Wechsel im Zeitgeist verhalf ihm zum Siege; denn nicht mehr ethische, sondern in der Hauptsache ästhetische Gesichtspunkte waren jetzt für die Wärme der Aufnahme maßgebend, der Gedankenreichtum des Stückes trieb Wasser auf die Mühlen des herrschenden Rationalismus, und mehr und mehr bemächtigte sich der Dichtung die Spekulation. Namentlich ist es dann später die Hegelsche Philosophie gewesen, die neuen Auffassungen Raum gab; da nach Hegel Sein und Denken eins ist, alle Wirklichkeit nur ein Denkprozeß, die Weltgeschichte nichts anderes als die dialektische Selbstverwirklichung der Idee, so mußte ein von Dialektik durchtränktes Stück, wie „Hamlet", der geistigen Zeitströmung wieder außerordentlich entgegenkommen, doch schon in weit anderem Sinne als vor etlichen Jahrzehnten. Gervinus, vor allem Ulrici, stehen im Banne Hegels, und wir werden im dritten Abschnitt, der die Darstellung behandelt — und überhaupt eingehend auf den Gegenstand zurückkommt — den Einflüssen nachspüren, welche auch in dieser Epoche die Zeitanschauung und mit ihr die Ausleger auf die schauspielerische Wiedergabe genommen haben, die damals, namentlich soweit die Hauptfigur in Betracht kam, in einer gewissen Nüchternheit befangen war; die Unklarheit und Verworrenheit der Hegelschen Schule auf dem Gebiet der Psychologie, konnte, soweit das überhaupt geschah, nur ungünstig auf die Schauspielkunst einwirken.

Wieder in ein neues Verhältnis trat die Dichtung dann zu den Romantikern und der damit hervorgetretenen Bewegung, die Neigung zum Phantastischen und Wunderbaren fand

im Charakterbilde Hamlets wichtige Anhaltspunkte und über die Bühne schreiten elegische Dänenprinzen. Aber auch auf das politische Leben wirft die Dichtung ihre Strahlen; wie das vorige Jahrhundert in der Figur des Hamlet sich selbst zu erkennen glaubte, so geschah es auch in den trüben Jahren um achtundvierzig. Gervinus sagt: „Hamlet sei das Vorbild unserer deutschen Generation in diesen Tagen," Börne prägt das Wort: „Hamlet ist Deutschland", mit den gleichen Worten beginnt ein Gedicht von Freiligrath. Die mit Byron aufgekommene weltschmerzliche Richtung gewann ebensowohl ihren Einfluß auf die Auslegung der Dichtung, wie später die Schopenhauersche Philosophie. Literarhistoriker, wie Döring u. a., betonen das Bittere, Pessimistische im Charakter Hamlets, heben diese Züge nachdrücklich hervor, und auch in der Bühnendarstellung gelangen diese Anschauungen zur Geltung, die Gestalt Hamlets erscheint jetzt auf der Szene in schärfer umrissenen Linien und verliert das Weiche, Verschwommene. Mehr und mehr tritt dann durch die Beschäftigung mit den Naturwissenschaften das psychologische Moment in den Vordergrund, die Wege, welche Hypolit Taine eingeschlagen, werden auch von deutschen Auslegern beschritten, in neuerer Zeit namentlich von Wetz, und auch diese Zeit- und Literaturströmung findet neue Anregungen im „Hamlet", und gerade die Schauspielkunst ist es, die sie ausnützt, weil das Gebiet der Psychologie ihr eigentliches Arbeitsfeld ist. Wieder tritt uns die Gestalt Hamlets um einige Schattierungen anders gefärbt auf der Bühne entgegen. Freilich werden diese Wandlungen nicht immer und überall in der Darstellung auch sichtbar, nicht alle Schauspieler sind vom Geist der Zeit erfüllt, vielmehr kann es sich immer nur um einzelne hervorragende Vertreter der Rolle handeln, an denen sich die zeitlichen Wandlungen in der Wiedergabe nachweisen lassen. Davon wird im dritten Abschnitt noch ausführlich die Rede sein. In unseren Tagen deckt sich der durch Nietzsche in die populäre Anschauung übergegangene philosophische Begriff des „Uebermenschen" vielfach mit der Figur des Hamlet, noch mehr der „Adelsmensch" Ibsens, wie überhaupt für die Darstellung Hamlets jetzt die neuen Wege beschritten werden, die Ibsen mit seinen komplizierten Charakteren nicht nur der Schauspielkunst, sondern auch der Betrachtung gewiesen.

Die moderne Anschauung perhorresziert die ursprüngliche Auffassung Goethes und seiner Nachfolger „hier sei eine große Tat auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist", sie hält sich vielmehr an den späteren Ausspruch Goethes: „Man stehe einem Rätsel gegenüber, das als düsteres Problem auf der Seele lastet"; Kuno Fischer, Hermann Türck sehen in Hamlet das Urbild des „genialen Menschen", den „entgleisten Idealisten", die neuesten Forscher, wie Löning und Gelber, erblicken statt eines Schwächlings, einen gegen das Schicksal ankämpfenden Helden, und die Schauspielkunst bequemt sich den Forderungen einer Zeit an, die ebenso entfernt ist von nüchternem Rationalismus, wie von romantischer Schwärmerei; auch sie sucht der Figur des Hamlet stärkere Knochen zu geben, und einem nervösen Zeitalter die komplizierte Gestalt durch das Bloßlegen des Nervengeflechts zu veranschaulichen.

Immer und überall hat der Zeitgeist durch die Dichtung und in ihr seine symbolische Ausdeutung erfahren und die Schauspielkunst hat von jeher in der Darstellung des „Hamlet" erfüllt, was dort von ihr verlangt wird: der Spiegel des Zeitalters zu sein. Die Schauspielkunst hat fortgesetzt aus der Dichtung neue Säfte, neue Nahrung gesogen, aber sie hat ihr reichlich zurückgegeben, was sie von ihr empfangen hat; was noch zu tun übrig bleibt, soll später entwickelt werden.

Wie von allen Dichtungen Shakespeares „Hamlet" zum Bahnbrecher auch für die übrigen Stücke, überhaupt für die Einführung des Dichters in Deutschland wurde, so war es die Schauspielkunst in ihrer volkstümlichen Kraft, die gerade mit der Darstellung des „Hamlet" Shakespeare für die deutsche Bühne eroberte, und damit auf die Gestaltung der dramatischen Literatur einen bedeutsamen Einfluß nahm.

Geschichte.

Ehe wir die Geschichte der deutschen Bühnenaufführungen des „Hamlet“ im einzelnen verfolgen, erweist sich, was die Einführung Shakespeares in Deutschland überhaupt betrifft, ein allgemeiner literarhistorischer Rückblick notwendig, schon um festzustellen, wie weit das Theater im Anschluß an die literarischen Bestrebungen sich um den Dichter verdient gemacht hat. So waren es Komödianten, die uns zuerst mit Shakespeare in Berührung brachten, die sogenannten „englischen Komödianten“, die schon zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts nach Deutschland gekommen waren; freilich vermittelten sie uns die Bekanntschaft in einer Weise, die uns oft darüber in Zweifel läßt, ob sie auch wirklich Stücke von Shakespeare gespielt haben, nur einzelne Goldkörner seiner Poesie glitzern aus dem komödiantischen Schutt, der als üble Zutat über diesen Aufführungen lagerte; nach dem Gebrauch der damaligen Zeit wurde der Name des Dichters in den Ankündigungen nicht genannt, man kannte also nur „englische Stücke“, wußte aber nichts von einem Shakespeare oder einem Marlowe. Es ist sogar zweifelhaft, ob Gryphius und Christian Weise den Namen Shakespeare gekannt haben, der Königsberger Michael Kongehl, der 1680 in zwei Stücken Stoffe des britischen Dichters benutzte, kannte ihn nicht. Die erste Erwähnung des Namens Shakespeare geschah 1682 in Daniel Mohrhofens „Unterricht von der Teutschen Sprache“; F. W. Carpzow (1695) sowohl wie Bertold Feind im Jahre 1708 gedenken des Dichters unter Hinweis auf Mr. Chevalier Temple, der in seinem „Essai de la Poesie“ erzählt, „daß

etliche, wenn sie des renommierten Englischen Tragici Shakespeare Trauerspiele vorlesen hören, offt lauten Halses an zu schreyen angefangen und häuffige Tränen vergossen."

Menkens im Jahre 1715 erschienenes „Kompendiöse Gelehrten Lexikon" widmet Shakespeare die dürftige Notiz: „ward schlecht auferzogen; und verstund kein Latein, brachte es in der Poesie sehr hoch." Auch eine Erweiterung dieses Werkes im Jahre 1751 durch Jöcher ließ es bei dieser kargen Mitteilung bewenden, doch fand Shakespeare schon 1740 durch den Schweizer Dichter Bodmer ehrende und verständnisvolle Erwähnung und 1741 in der Person des preußischen Gesandten C. W. von Borck den ersten Uebersetzer, welcher aber nur „Julius Cäsar", und zwar in Alexandrinern, übertrug. Die erste kritische Stimme, die sich hierüber in Deutschland vernehmen ließ, war absprechend. Joh. Christ. Gottsched fällt „im Versuch einer kritischen Dichtkunst" — so hieß eine damalige Zeitschrift — folgendes Urteil: „Die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer gemeinen Komödianten ist kaum so voller Fehler wider die Regeln der Schaubühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr zu übersetzen, beliebe sich unmaßgeblich bessere Urschriften zu wählen, womit er unsere Schaubühne bereichern will, sonst wird ihm Deutschland keinen großen Dank dafür wissen." Und an einer anderen Stelle: „Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dem Abgang aller Regeln entspringt, sind auch bei Shakespeare so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas Vernünftiges gelesen hat, daran ein Belieben tragen wird." Joh. Elias Schlegel dagegen (geb. 1718 zu Meißen), der Oheim des Uebersetzers, läßt in derselben Zeitschrift im 28. Stück Shakespeare größere Gerechtigkeit widerfahren. Ein Vorläufer Lessings im Kampf mit Gottsched und gegen die Herrschaft des französischen Dramas war Friedrich Nicolai, Herder schrieb in den „fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst" seinen epochemachenden Aufsatz über Shakespeare und Lessing endlich in seiner Dramaturgie wurde zum Herold für den Ruhm des Dichters und zum gewaltigen Rufer im Streit. Wieland und Eschenburg waren die ersten Uebersetzer der Gesamt-Werke, und werden wir uns, was die Uebertra-

gung „Hamlets“ anbelangt, mit ihnen im vierten Abschnitt beschäftigen.

Wenden wir uns wieder den englischen Komödianten zu. Schon zu Shakespeares Zeiten waren sie über den Kanal nach Deutschland gekommen, die erste und zuverlässigste Nachricht über ihr Erscheinen stammt aus dem Jahr 1591, damals wurde einigen Engländern ein — noch vorhandener — französischer Reisepaß ausgestellt, der nicht allein musikalische Vorführungen gestattete, sondern auch das „Spielen von Tragödien, Komödien und Historien“ zuließ. Ein sicherer Bericht meldet uns ihre Anwesenheit 1597 in Frankfurt a. M. und am Hof zu Stuttgart, 1600 durchzogen sie Deutschland schon nach allen Richtungen, in Dresden war es, wo sie sich am häufigsten aufhielten. Ob nun die englischen Komödianten auch in englischer Sprache spielten, ist nur in vereinzelten Fällen mit Bestimmtheit zu sagen; wahrscheinlich ist das Englische erst nach und nach durch die deutsche Sprache verdrängt worden, und daher stammt wohl auch die Verstümmelung der Stücke, von denen es noch keine regelrechten Uebersetzungen gab. So erfahren wir durch eine Urkunde aus Hildesheim, daß 1599 den Engländern dort Vorstellungen gestattet wurden mit dem ausdrücklichen Vermerk: „in englischer Sprache“, auch in München wird 1599 „elven Engländern“ erlaubt, „Komödien in ihrer englischen Sprach“ aufzuführen, während 1604 in Nordhausen am Harz „Romeo und Julietta“ zwar englisch, „Der Kaufmann von Venedig“ aber schon deutsch gegeben wurde, dieses Stück erschien auch in Graz in deutscher Sprache, durch den Pickelhäring bearbeitet; ebenso entnehmen wir der Chronik von Nürnberg, daß 1613 vor dem Kurfürsten von Bamberg von „Dienern und engelländischen Komödianten“ Komödien und Tragödien „in guter deutscher Sprach“ aufgeführt worden sind. In der Geschichte des Theaters zu Cassel von Lynker finden wir ein Urteil über die englischen Komödianten, welches von dem Leibmedikus des Landgrafen Moritz zu Cassel, Johann Rhenanus stammt: „Was aber die Actores betrifft, werden solche, wie ich in England in Acht genommen, in einer Schule täglich instruiret, daß auch die vornehmsten Actores sich von den Poeten müssen unterweisen lassen, welcher dann eine wohlgeschriebene Comödie des Lebens und Zierde giebt, das also kein Wunder ist, warum die Engländischen Co-

mödianten (ich rede von geübten) andern vorgehen und den Vorzug haben." 1620 erschien in deutscher Sprache eine gedruckte Sammlung unter dem Titel: „Englische Comödien und Tragedien", welche von Shakespeares Stücken „Titus Andronikus", aber nicht „Hamlet" enthält. Weder in diesem Buch, das uns keinen Aufschluß gibt über die Form der Darstellung, höchstens über den Geschmack des deutschen Herausgebers, noch in den vielen anderen Nachrichten über die englischen Vorstellungen wird je der Name eines Autors genannt; so ist z. B. bis jetzt nicht aufgeklärt, in welchem Verhältnis die uns aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhundert bekannt gewordenen Bearbeitungen von „Romeo und Julia" zu dem Stücke Shakespeares stehen, und nur aus den späteren Bearbeitungen des „Hamlet" läßt sich der Schluß ziehen, wie und in welcher Weise deutsche Zutaten entstellend gewirkt haben.

Die erste verbürgte Nachricht von einer Aufführung des „Hamlet" in Deutschland stammt aus dem Jahre 1626, wo im „steinernen Saal" zu Dresden Greens Truppe die Tragödie von „Romeo und Julietta", von „Julius Caesar" und die Tragödie von „Hamlet einen printzen in Dennemarck" zur Darstellung gelangten. In dem vom Magister Johannes Kretzschmer publizierten Katalog heißt es: „May 31. Ist der Haupt Vogell abgeschossen und Landgraf Georg König worden, auch haben die Engelender eine Comedia von Hertzock von Mantua und den Hertzock von Verona gespielt auff dem steinern Sahl, dann folgen die weiteren Stücke, den 2. Junius Tragoedie von Romeo und Julietta, den 8. Julio Cesare; 24. Junius 1626 Ist eine Tragoedia von Hamlet einem printzen in Dennemarck gespielt worden."

Berthold Litzmann dagegen (im Märzheft der Deutschen Rundschau 1892) stellt fest, daß schon in Hamburg im Jahre 1625 nachweislich eine Aufführung des „Hamlet" stattgefunden habe, und beruft sich auf eine allerdings schon früher bekannte, aber nicht dahin ausgelegte Schrift des Pfarrers Johann Rist zu Wedel (geb. 1607), der ein leidenschaftlicher Theaterliebhaber war. Darin heißt es: „Eines Tages, wie daß Komödienhauß so voll mit Soldaten und Kriegs-Bedienten als Bürgern der Statt sehr war angefüllet, spieleten die Komoedianten von einem Könige, der seinen Sohn, den Printzen mit des

Königs von Schottland Tochter wollte verheirathen. Unter anderen Handlungen geschahe es, daß, wie der Printz oder Bräutigam mit etlichen seiner Edelleute, auff der Schaubühne, von seinem bevorstehenden Beylager sich unterredete, etliche male gar starck wor geschossen und dabey auf Paucken gespielet und mit Trompeten geblasen. Der Printz fragte seine Edelleute, was das zu bedeuten hätte: der Stallmeister, der viel bei dem Printzen zu sagen hatte, antwohrtete: Mich wundert, daß ihre Durchleuchtigkeit noch darnach fragen mügen, es ist eben derselbe, der alle Tage auff solche Ahrt turniret, lustig herummer säuft. Der Printz sahe den Stallmeister über die halbe (Achsel) an und sagte: Oho, Ich verstehe euch wol, ihr meinet unseren Herrn Vatter und König. Bald hernach wie der König mit den Printzen und seinen fürnehmsten Rähten auff der Schaubühne sich befunden, ward gefraget, woher man doch an Sammet und Seiden, gülden Stücke, güldene und silberne Spitzen, Tuch, Hühte und was sonst mehr auf das Beylager von nöthen, sollte verschreiben? Dann brachten sie den dritten Aufzug und zwar auff nachfolgende Ahrt: Wie der König abermahl nebenst dem Printzen und seiner fürnehmsten Herren, auf dem Theater oder Schaubühne sich befand, kahm ein Edelmann und gab ihre Königliche Majestät unterthänigst zu vernehmen, daß eine Compagnie Engelländischer Comoedianten wäre angekommen, welche, nachdem sie verstanden hätten, daß ein hochansehnliches Beylager hieselbst solte gehalten werden, unterthänigst bäten, ob ihnen nicht müchte erlaubet sein, etliche schöne Komödien und Tragödien auff demselben zu spielen. Das geschieht, aber dann beschimpft der Koenig die Komödianten." Rist bezeichnet die Stadt nicht mit Namen, aber Litzmann bezweifelt nicht, daß es Hamburg gewesen, da König Christian im Frühling 1625 auf dem Heerzug gegen Tilly wenige Meilen von Hamburg ein Lager bezogen hatte. „So haben die englischen Komödianten," folgert Litzmann, „auf ihrem bescheidenen, nach drei Seiten offenen, mit andeutenden Dekorationen und spärlichen Versatzstücken besetzten Brettergerüst das geheimnisvollste und tiefsinnigste Werk ihres großen Landsmannes mehr schlecht als recht dem Hamburger Publikum zur Kurzweil tragiert. Dänisches Kriegsvolk füllte mit Einheimischen den Zuschauerraum, und da diese beiden Bestandteile sich feindlich schieden wie Oel und Wasser,

so ward jede Erwähnung des Staates Dänemark und der königlichen Majestät wie eine persönliche Anspielung auf den status praesens, von den einen mit halber Schadenfreude, von den andern mit Ausbrüchen der Entrüstung begrüßt. Es muß lärmend und lustig zugegangen sein, und da auch die Komödianten sich drastischer Textverbesserungen beflissen zu haben scheinen, so artete das Ganze schließlich in ein wüstes Spektakelstück aus, in dem die tragische Gestalt des mit dem Wahnsinn spielenden Dänenprinzen zur Fratze eines Possenreißers herabgewürdigt wurde. Die Rosenkranz und Güldenstern spielten den Hamlet für ein Publikum von Rosenkranzen und Güldensterns und über dieses Niveau erhob sich auch nicht der junge deutsche Poet, der an jenem Tage unter den Zuschauern saß, der nachmalige Pastor zu Wedel, J. M. Rist, dem von dem ganzen Vorgang nur die burlesken Szenen als das interessanteste und wichtigste im Gedächtnis blieben. Er hat darüber als alter Mann in seiner Art geschwätzig behaglich in einem seiner ‚Gespräche' seinen Freunden berichtet, und so, ohne es zu ahnen, den ersten Bericht über eine „Hamlet"-Aufführung auf deutschem Boden geliefert: ein wüstes Zerrbild wie die Aufführung selbst." Dieser Bericht erschien in Hamburg im Jahr 1666 und trug die Ueberschrift: „Aller Edelsten Belustigung Kunst- und Tugendliebender Gemühter, vermittelst eines anmuthigen und erbaulichen Gespräches, welches ist dieser Art die Vierte u. z. eine Aprilsunterredung. Beschrieben und hingestellt von dem Rüstigen."

Nur der Blick des Forschers vermag zu erkennen, daß es sich bei der Mitteilung des Pfarrers Rist wirklich um die Darstellung des Shakespeareschen Stückes gehandelt habe, und ist der Beweis nicht einmal überzeugend geführt. Jene englischen Komödianten in Hamburg waren keinesfalls die „geübten", von denen der Leibmedikus Rhenanus in Cassel spricht, allein aus diesen Vorgängen ist ersichtlich, wie und auf welche Weise die englischen Stücke auf die deutsche Bühne gekommen sind. Wahrscheinlich war ein Teil jener Wandertruppen nicht im Besitze eines Soufflierbuches, und dürfte das Stegreifspiel in Uebung gewesen sein. Einzelne Szenen, der Grundplan des Stückes, Pointen des Dialoges waren wohl im Gedächtnis der Schauspieler haften geblieben, alles andere wurde den Umständen und Anforderungen der Zeit gemäß ergänzt, will-

kürlich umgeändert, durch die Herrschaft des Pickelhärings, der nicht fehlen durfte, verwässert. Was von dem Original der Dichtung noch übrig geblieben war, ging dann in der sich vollziehenden Uebertragung in die deutsche Sprache noch weiter verloren.

Die erste Fassung, die wir kennen, ist „Der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dänemark". Von diesem Stück war eine Abschrift vorhanden, die sich nach Angabe des „Taschenbuch für die Schaubühne" (Gothaischer Theater-Kalender) vom Jahre 1779 im Besitz von Conrad Eckhof befand. Es erschien erst nur in Bruchstücken, später aber vollständig in der Zeitschrift „Olla potrida". Albert Cohn hat es in sein Werk „Shakespeare in Germany" übernommen. Das Manuskript trug die Unterschrift „Pretz, den 17. Oktober 1710", doch ist das Stück ohne Zweifel älteren Ursprungs, da es ganz im Ton jener Haupt- und Staats-Aktionen gehalten ist, welcher in den letzten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts üblich war, und der bis gegen die Mitte des achtzehnten vorhielt. Auch heißt es im Taschenbuch: „Das Original kann man füglich ein Dutzend Jahre weiter hinaussetzen." Während nun einige Forscher meinen, daß der „bestrafte Brudermord" auf den unzweifelhaft festgestellten originalen „Hamlet" zurückzuführen ist, halten es andere für wahrscheinlicher, daß die Momente, die darauf hinweisen, durch die lebendige schauspielerische Tradition in das deutsche Machwerk gelangt sind; es kann daher nicht von einer Bearbeitung gesprochen werden, und aus diesem Grund soll uns das Stück schon hier beschäftigen, und nicht im vierten Abschnitt, weil wir es offenbar mit einer Nachdichtung zu tun haben, die alle Poesie des Originals zwar vernichtet, aber in den Grundzügen und in vielen Dialogstellen unzweifelhaft das Shakespearesche Stück erkennen läßt. Geschichtlich ist das Stück als ein Dokument der Zeit und des herrschenden Geschmackes interessant, auch zeigt es uns die Wandlungen, welche die Dichtung erfahren mußte. So schickt auch der Herausgeber des Taschenbuchs, Reichard, dem Auszug ein Geleitwort voran: „Ich bin so glücklich gewesen, diesen ‚Hamlet', der unter die theatralischen Seltenheiten gerechnet werden muß, aus Eckhofs Handschriften noch bei seinen Lebzeiten zu erhalten. Wenn es auch nicht Seltenheit wäre, die es ist, wenn auch nicht die Mitteilung solcher Auszüge schon durch das Licht

und den Fingerzeig wichtig würden, den sie über den Ton, die Sitte und den Geschmack der Schauspieler und das Publikum dieser ersten theatralischen Epoche durch die Schlüsse verbreiten, die sich daraus folgern lassen, so würde mich schon der Gedanke zu seiner Einwirkung bewogen haben, daß es nie vollkommener als zu einer Zeit sein kann, wo ‚Hamlet' in Deutschland so berüchtigt ist, und wo seine Gegeneinanderhaltung mit der Schröderschen Verdeutschung notwendig den Lesern Vergnügen machen muß." Das Personenverzeichnis des genannten Stückes beginnt mit „Geist des alten Königs von Dänemark", dann folgt „Erico, Bruder des Königs", dann „Hamlet, Prinz des ermordeten Königs, Siegrie, die Königin, Hamlets Mutter, Jens, ein Bauer, Karl, der Prinzipal der Komödianten, und Korporal der Wache." Nur die Namen Horatio „ein hoher Freund des Prinzen" und Ophelia sind beibehalten. Der „Hofnarr Phantasmo" steht nicht im Personenverzeichnis, er war jedenfalls die Rolle des Pickelhärings, und Polonius heißt Corambus, „dessen Sohn" Leonhardus. Der Name Corambus beweist uns, daß die englischen Komödianten das Stück ursprünglich nach der Quartausgabe von 1603 gespielt hatten, die bekanntlich erst im Jahre 1825 wieder aufgefunden wurde: The tragicale Historie of Hamlet, Prince of Denemarke. By William Shakespeare. As it has been diverse times acted by his Highness' servants in the citie of London: as also in the Universities of Cambridge and Oxford and elsewhere. So lautet der Titel jener Ausgabe, die uns im vierten Abschnitt noch weiter beschäftigen wird, als Eduard Devrient in seiner Bearbeitung sich ihrer vielfach bediente. Nur jene Ausgabe, vermutlich ein Raubdruck, vielleicht ein aus dem Gedächtnis niedergeschriebenes Soufflierbuch, denn der Text ist wirr und flüchtig redigiert, enthielt für Polonius den Namen Corambus, doch hat der deutsche Verfasser des „bestraften Brudermord" zuverlässig auch die spätere Folioausgabe gekannt, da verschiedene Züge, die der Druck von 1603 nicht aufweist, auch in dem deutschen Stück erkenntlich sind. Von den Personen der Shakespeareschen Tragödie fehlen Rosenkranz und Güldenstern, auch Fortinbras, doch wird des letzteren am Schluß Erwähnung getan, ebenso ist auf die Totengräberszene verzichtet, doch bleibt Hamlet nicht, wie in späteren Bearbeitungen,

am Leben, es gibt zum Schluß sogar noch eine Leiche mehr als im Original, die des Hofnarren Phantasmo.

Das Stück wird mit einem Vorspiel eröffnet, das der deutsche Verfasser für notwendig erachtet haben mochte; es erscheint in einer „gekrönten Maschine“ „die Nacht“ und hält folgende Ansprache:

„Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlaffend macht,
Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib,
Ich bin der Diebe Schutz und der Verliebten Trutz,
Ich bin die dunkle Nacht und hab' in meiner Macht,
Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben;
Mein Mantel decket zu, der Huren Schandt und Ruh!
Eh' Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
Ihr Kinder meiner Brust, ihr Töchter meiner Lust,
Ihr Furien, auf, hervor und laßt euch sehen,
Kommt, höret fleißig zu, was kurtzes mag geschehen.“

„Die Furien erscheinen und fragen die mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Stille, was ihr Begehren sey. Sie erzehlt ihnen, daß der König dieses Reiches sich in seines Bruders Weib verliebt, und ihn, ihr zu gefallen, ermordet habe. Jetzt sei die Stunde, wo er sein Beylager halte. Sie befiehlt den Furien, im Reich herumzufliegen, die Blutsfreunde ins Netz der Laster zu verwirren, Uneinigkeit auszustreuen und, kurz, zu machen, daß die, welche in den Nordsee schwimmen, darin versaufen. Die Furien versprechen es ihr, sie ruft: ‚Fahrt auf!‘ und nach einer Musik bricht das Trauerspiel selbst los.“

Der erste Akt beginnt wie bei Shakespeare mit dem Gespräch der Wachen, doch ist der Ton ihres Gespräches ein wesentlich anderer. „Hätte ich nur einen Trunk Wein von des Königs Tafel“ spricht eine der Wachen, „damit ich mein erschrockenes angebranntes Herz begießen kann,“ dem andern ist „sehr geistermäßig zu muthe,“ um so mehr, als gleich darauf der Geist erscheint und der Schildwache von „hintenzu“ eine Ohrfeige gibt, daß er die Muskete fallen läßt. In der Szenenfolge besteht der Unterschied darin, daß Hamlet hier schon „gleich selbsten patrolliren kommt.“ Der Geist erscheint wieder, „winket Hamlet aufs halbe Theater und tut etlichemale das Maul auf“; „Horatio“, ruft Hamlet, „mache dich nicht zu weit, ich will dem Geiste folgen.“ Die Begleiter verschwinden, der

Geist beginnt, auf Hamlets Geheiß zu reden, „ihm habe nämlich sein Bruder Saft von Ebeno im Schlafe in die Ohren gegossen“ und hernach vorgegeben, er sei an einem „starken Schlagfluß“ gestorben. Die Erzählung ist sehr kurz gehalten, auch die erschütternde Ansprache an den Geist und der nachfolgende Monolog Hamlets fehlen; beim Wiedereintritt fragt Horatio: „Haben sich Ihrer Durchlaucht vielleicht alterirt?“ Hamlet fordert zum Schwur auf, den der Geist „inewendig“ nachspricht, dann schließt die Szene mit den Worten Hamlets: „Von dieser Stunde an will ich anfangen eine simulirte Tollheit und in derselben Simulation will ich die Rolle so artig spielen, bis ich Gelegenheit finde, meines Herrn Vaters Tod zu rächen.“

Die beiden Verwandlungen auf der Terrasse sind in eins zusammengezogen, und dann erst folgt der Auftritt am Hofe, welcher bei Shakespeare dazwischen liegt. Die Ansprache des Königs lautet: „Obschon unseres Herrn Bruders Tod noch in frischem Gedächtniß bei Jedermann ist, und uns gebietet alle Solennitäten einzustellen, werden wir anjetzo genöthiget unsere schwarzen Trauerkleider in Carmesin Purpur und Scharlach zu verändern, weil nunmehr meines seligen Herrn Bruder's hinterbliebene Wittwe unsere liebste Gemahlin geworden.“ Die „zögernde Erlaubniß“, die Leonhardus seinem Vater abgerungen, ergänzt hier Corambus auf folgende Weise: „ja, mit Ober-Consens, mit Mittel-Consens und mit Unter-Consens Ihre Majestät; er hat einen über die Maßen trefflichen prächtigen Consens von mir bekommen.“ Der Akt schließt mit den Worten des Königs: „Vor diesermalen wollen wir der Lustbarkeit ein Ende machen, Sie aber wertheste Gemahlin werde ich nach ihrem Schlafgemach begleiten.“

Zu Anfang des zweiten Aktes sprechen sich der König und die Königin mit Corambus über den Zustand Hamlets aus. „Wie ist er melancholisch?“ sagt der König, „wir wollen alle vornehmen Doktores und Aerzte in unserem ganzen Königreich zusammenschreiben, daß ihm geholfen werde.“ Corambus erwidert: „Prinz Hamlet ist toll, ja so toll als der grigische Tolerant jemals gewesen.“ Hierauf folgt die Szene zwischen Corambus und Ophelia. „Ach, Herr Vater“, spricht sie, „Prinz Hamlet plagt mich, ich kann keinen Frieden mit ihm haben. Kann denn die Liebe einen Menschen toll machen?“ Corambus

bejaht es, „er sey selbst in seiner Jugend so voll gewesen als ein Merzhase." Daran schließt sich der Auftritt zwischen Hamlet und Ophelia, welchen der König und Corambus belauschen, der Monolog „Sein oder Nichtsein" fehlt natürlich. Hamlet sagt zu Ophelia im Verlaufe des Gespräches: „Die Jungfern thäten nichts anders als die Jungesellen verführen, Eure Schönheit kauft ihr bei den Apothekern und Krämern. Hört, ich will euch eine Historie erzählen. Es war ein Kavalier in Anjou, der verliebte sich in eine Dame, welche anzusehen war, wie die Göttin Venus. Wie sie nun sollten zusammen zu Bette gehen, ging die Braut vor, und fing an sich auszuziehen, nahm erstlich das eine Auge aus, welches künstlicherweise war eingesetzt, hernach die voerdersten Zähne, welche von Elfenbein auch so künstlich waren eingemacht, daß man es nicht sehen konnte. Hernach wusch sie sich, da ging die Schminke, womit sie sich angestrichen, auch fort. Der Bräutigam kam endlich, gedachte seine Braut zu umfangen, wie er sie aber ansichtig ward, erschrak er, und gedacht es wäre ein Gespenst. Also betrügt ihr die Junggesellen, darum hört mich auch, aber werte Mädchen — doch gehe nur fort nach dem Kloster, aber nicht nach einem Kloster wo zwei Par Pantoffel vor dem Bette stehen."

Nun treten die Schauspieler auf, an ihrer Spitze der „Principal Karl", tatsächlich eine in den sechziger und siebziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts „als Principal hochteutscher Comödianten" nachgewiesene historische Persönlichkeit. Er stellt sich mit folgenden Worten vor: „Ew. Hoheit wollen uns in Gnaden verzeihen, wir sind fremde hochteutsche Comödianten und hätten gewünscht das Glück zu haben, auf Ihre Majestät des Königs Beylager zu agiren." Hamlet antwortet ihm: „Wie Ihr zu Wittenberg wart, so agirtet ihr dazumal gute Comödien. Allein, ihr hattet etliche Bursche bei Euch, die hatten gute Kleider an, aber schwarze Hemden, auch könnt ihr wohl etlichen davon sagen, daß sie doch nicht so sehr gucken, wenn sie ein Compliment gegen eine Dame machen, auch nicht so viel spanische Pfauentritte und solche Fechtermienen, denn ein Potentat lacht darüber, sein Naturell ist das beste. Höret nur, ihr agirtet dazumalen eine Materie in Wittenberg von dem König Pyrr . . . Pyrr . . ., es pyrrt sich so . . . " Karl wirft die Frage ein: „es wird wohl von dem griechischen König Pyrro gewesen sein?" Doch unterbleibt die Rede vom rauhen

Pyrrhus und Hamlet fährt fort: „In Deutschland hat sich zu Strasburg ein artiger Casus zugetragen, indem ein Weib ihren Mann mit einem Schuhpfriemen durch's Herz ermordet, hernach hat sie mit ihrem Huren-Buhler den Mann unter der Thürschwelle begraben, solcher ist 9 ganze Jahre verborgen geblieben, bis endlich Comödianten allda ankommen, und von dergleichen Dingen eine Tragödie agierten." An diese Unterredung mit den Schauspielern schließt sich gleich die Vorführung des Schauspieles selber. Einzelne Redewendungen des Originals sind merkwürdigerweise beibehalten, und kontrastieren mit dem übrigen, z. B.: „Da Marcius Roscius ein Comödiant zu Rom, was war das für eine schöne Zeit? O, Jephta, Jephta, was hast du für ein schönes Töchterlein." Diese Stellen bezeugen mehr als alles andere, daß die Niederschrift dieser ganzen Fassung offenbar aus dem Gedächtnis erfolgt ist, dem gewisse Redepointen haften geblieben sind, sonst lag aber wahrscheinlich nichts weiter als ein Szenarium vor, in der Art, wie sich eines solchen die Stegreifspieler bedienten. So ist der Dialog für das darzustellende Zwischenspiel überhaupt nicht ausgeführt, sondern nur der Inhalt bekannt gegeben, wahrscheinlich wurde es improvisiert, wie ursprünglich in manchen Darstellungen, namentlich denen aus zweiter Hand, von seiten der „Ungeübten" das Ganze. Die Schwerfälligkeit und Geschmacklosigkeit in der Dialogführung läßt darauf schließen.

„Was ist das für eine Materie?" fragt der König beim Anhören des Schauspiels. „Es ist eine gute Materie," antwortet Hamlet. Mit den Worten: „Fackeln, Windlichter her, die Comödie gefällt mir nicht!" stürzt der König ab, es folgt die Szene mit Horatio, dann unmittelbar der Auftritt mit Corambus. „Die Schauspieler haben einen Strumpf gemacht," meint Corambus, und empfiehlt, eine schlechte Belohnung zu geben, Hamlet aber ist des Lobes voll über die Schauspieler. Während der gesamte Dialog bisher in hahnebüchener Prosa geführt wurde, schließt der Akt mit folgendem Vers:

„Ich soll, ich muß mich an dem Mörder rächen,
Kann ich mit List nichts thun, will ich mit Macht durchbrechen."

Der dritte Akt spielt im Gemach der Königin und beginnt mit dem Gebet des Königs, Hamlet erscheint hinter ihm, zückt

den Degen und verschwindet, dann tritt Corambus auf und meldet in seiner Weise, daß der Prinz noch vollkommen toll sei. Horatio bittet für Hamlet um eine „geheime Audienz“, der König geht ab, um die Königin herzusenden, und Corambus tritt als Lauscher hinter die Tapete. Hamlet stürmt herein und fordert ohne weiteren Umschweif die Königin auf, sie möge doch das Bild seines Vaters, das auf der Galerie hängt, mit dem Konterfei des jetzigen Königs vergleichen, und da Corambus hinter der Tapete hustet, ersticht ihn Hamlet, unmittelbar darauf „geht der Geist über das Theater“ — „geblitzet“ heißt es in der Anmerkung. Von der erschütternden Unterredung mit der Mutter ist nur wenig übrig geblieben, Hamlet sagt zur Königin: „Ich glaube wohl, daß Ihr nichts sehet, denn Ihr seid nicht mehr würdig, seinen Geist zu sehen. Pfui, schämt euch, ich mag kein Wort mehr mit euch reden,“ und damit geht er ab.

Jetzt tritt ein neues Moment in die Nachdichtung, die hinzugefügte Figur des Phantasmo greift in die Handlung ein; Phantasmo erscheint in Gesellschaft des Bauern Jens, ebenfalls hinzugefügt, der ihn mit einem alten Käse bestechen will. „Meinst du, Flegel, daß ich bei Hof nichts zu fressen habe?“ erwidert Phantasmo, den in der folgenden Szene die wahnsinnige Ophelia als ihren Geliebten ansieht; sie klagt ihm, „der Schneider habe ihren kattunenen Rock verdorben“, und in einer späteren Szene fordert sie ihn auf, Hochzeit mit ihr zu machen. Phantasmus ruft aus: „Ich wollte, daß sie aufgehenkt wäre, so könnte mir das Rabenaas nicht nachlaufen.“ Zwischen diesen Auftritten erscheint der König, und durch die Ermordung des Corambus erschreckt, befiehlt er, Hamlet nach England zu schicken, angeblich, damit er genese, unterweist aber die Begleiter, den Prinzen unterwegs zu ermorden; Hamlet verabschiedet sich. Auch hier glitzert wieder eine Dialogpointe des Originals wie ein Edelstein durch. Hamlet: „Nun, Adieu Frau Mutter!“ Königin: „Wie mein Printz, warum heißt Ihr uns Frau Mutter?“ Hamlet: „Mann und Weib ist ja ein Leib, Vater oder Mutter, es ist mir alles gleich.“

Im vierten Akt ist nun die lächerlichste Szene des Stückes: Hamlet, zwischen den Banditen, die ihn ermorden sollen, bittet, nur noch ein Gebet verrichten zu dürfen, dann mögen sie, auf ein von ihm zu gebendes Zeichen, getrost auf ihn schießen,

jeder von einer andern Seite; er gibt das Zeichen, läßt sich aber dabei zu Boden fallen, und die Banditen schießen sich gegenseitig tot. Hamlet kehrt nach Dänemark zurück; in der nun folgenden Verwandlung reizt der König Leonhardus gegen Hamlet auf, sie verabreden das Degenspiel mit der vergifteten Spitze, Ophelia erscheint und steigert, wie im Original, durch ihren Anblick den Schmerz ihres Bruders; der König gibt den Befehl, daß wegen des Wahnsinns der Ophelia „Leibmedici" zu Rate gezogen werden möge.

Im fünften Akt klagt Hamlet, daß er, „weil der Brudermörder allezeit mit Volk umgeben sei," noch immer nicht seine Rache habe vollziehen können, schwört aber „ehe die Sonne von Ost nach West ihre Reise endige, seine Revange zu nehmen." Phantasmo bringt die Einladung zum Kampfspiel. Wir stoßen hier wieder auf eine Wendung aus dem Original, freilich ist sie in veränderter Form und aus dem Gespräch mit Polonius entnommen.

Hamlet: „Seht nur, Signor Phantasmo, es ist greulich kalt."
Phantasmo: „Ja, es ist greulich kalt."
Hamlet: „Nun ist es schon nicht mehr so kalt."
Phantasmo: „Ja, es ist so recht das Mittel."
Hamlet: „Aber nun ist eine große Hitze."
Phantasmo: „O, welch eine greuliche Hitze."
Hamlet: „Nun ist es nicht recht kalt und auch nicht warm."
Phantasmo: „Ja, es ist nun eben recht temperiert."
Hamlet: „Geh wieder zum König und sage ihm, daß ich ihm bald aufwarten werde."

Phantasmo kommt zurück, bringt die Rappiere, „die warmen Biere" wie er sich ausdrückt, und ladet zum Zweikampf ein, der sich mit den begleitenden Reden ähnlich wie im Original vollzieht. Hamlet ersticht außer dem Leonhardus und dem König — „Und Du Tyrann sollst sie (die Königin) in den Tod begleiten" — auch noch den Hofnarren, der auf die Frage Hamlets: „Aber sagt, wer hat ihr den Becher gegeben?" geantwortet hatte: „Ich Herr Prinz, den vergifteten Wein habt Ihr allein sollen austrinken." Mit den Worten: „Bist du auch ein Werkzeug dieses Unglückes, so nimm dies" rennt ihm Hamlet den Degen in den Leib. Horatio schließt das Stück mit folgender

Rede: „Dieser traurige Unglücksfall mag wohl in keinem Seculo der Welt jemals wohl jetzt geschehen sein, wie man leider jetzt an diesem Hof erlebt hat. Ich will alle Anstalt mit Hülfe der treuen Räthe machen, daß diese hohen Personen nach ihrem Stande beerdigt werden, alsdann mich cito mit der Krone nach Norwegen verfügen, und dieselbe übergeben, wie mir dieser unglückliche Prinz befohlen hat."

Vers:

„So geht's, wenn ein Regent mit List zur Krone sich dringet
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet.
Derselb' erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn;
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn."

Der Herausgeber des Taschenbuches von 1779 fügt der Wiedergabe des Stückes folgende Schlußbemerkung hinzu: „So sah es vor achtzig Jahren mit dem Geschmack der Bühne und des Parterr's aus." Immerhin war diese Fassung schon ein wesentlicher Fortschritt gegen die Aufführung 1625 in Hamburg, von der Litzmann berichtet, wenn wir es dort überhaupt mit einer wirklichen Darstellung des „Hamlet" zu tun haben. Freilich ist die Schilderung des Pfarrers Rist, der seine jugendlichen Eindrücke erst im Alter niederschrieb, aus einer getrübten Erinnerung geflossen, allein Form, Umriß und Inhalt des Stückes erscheinen in noch gröberer Weise verzerrt und bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Es kann nur angenommen werden, daß jene Truppe von 1625 wohl überhaupt keine szenische Unterlage besaß, und das Stück vom Hörensagen, durch Kenntnis aus zweiter, dritter Hand völlig aus dem Stegreif gespielt haben mochte.

Es mag hier gleich eingeschaltet werden, daß Paul Lindau, als er im Jahre 1902 Direktor des Berliner Theaters war, dort am 12. April eine Aufführung des „Bestraften Brudermord" im Stile der Zeit des siebzehnten Jahrhunderts und im zeitgemäßen Kostüm veranstaltete. In steifer Reihe stellten sich die Figuren auf, und ebenso schön und regelmäßig sanken am Schluß die Leichen um. Das Stück mußte als Parodie wirken, um so mehr, als die meisten Darsteller das ungewollt Komische stärker hervorkehrten, als im Sinne einer streng historischen Aufführung nötig gewesen wäre. So gab Herr Walden den Hamlet als einen genialen Schmierenprinzen,

der König des Herrn Connard war nichts als ein burlesker Operettenkönig, nur die Ophelia, von Frl. Pahlen gegeben, wirkte auch unter diesen Umständen ergreifend. Das parodistische Moment überwog in der Aufführung und ihr historischer Wert erlitt dadurch eine beträchtliche Einbuße.

In der deutschen Bühnengeschichte des „Hamlet“ fortfahrend, müssen zunächst einige in Wien aufgeführte italienische Opern erwähnt werden, welche die Geschicke Hamlets zum Gegenstand hatten. Wahrscheinlich war der Stoff durch italienische Schauspielertruppen, die nachweislich 1577 am Hof der Königin Elisabeth aufgetreten sind — 1582 spielten die Komödianten von Ravenna in London —, nach Italien gekommen. Freilich konnte, wenn die Anregung aus dieser Zeit stammt, nur das alte, vor Shakespeare vorhandene Stück als Vorbild gedient haben. Aber die Italiener sind wohl auch später noch nach London gekommen, und stammt der erste italienische „Hamlet“ von Apostolo Zeno aus dem Jahre 1706. Im Quellennachweis, der dem Textbuch voran geschickt wird, sagt uns übrigens der gewissenhafte Gelehrte, daß er den Inhalt seines Melodrams der Novelle des Saxo Gramaticus entnommen und mit Shakespeare, den er nicht gekannt, die gleiche Quelle benutzt habe. Ein anderes musikalisches Schauspiel gleichen Inhalts wurde, wie A. v. Weilen in seiner „Geschichte der Theater Wien's“ mitteilt, am 3. Februar 1742 auf dem kaiserl. priv. Theater in Wien (ob Burg- oder Kärntner Tor ist zweifelhaft) unter dem Titel „Ambleto“ aufgeführt. Der mit J. F. v. G. (Ghelen) gezeichnete deutsche Uebersetzer skizziert Handlung, Personen und Szenarium folgendermaßen: „Orvandillo, König in Dänemark wurde von Fengone, der es am wenigsten thun sollte, durch Verrätherei ermordet. Der Verräther bemächtigte sich hierauf der Krone und nahm mit Gewalt die von Orvandillo hinterlassene Wittwe und Mutter des Ambleto, Gerilda, zur Gemahlin. Weilen nun der Tyrann dem Ambleto zugleich nach dem Leben strebte, so stellete sich dieser wahnsinnig, um sich also der Wut desselben zu entziehen. Fengone hingegen, dem diese verstellte Thorheit verdächtig schiene, suchte durch verschiedene Proben, die aus dem Verlauf des Werkes selbst abzunehmen seyend, aus diesem Zweifel zu kommen. Die letzte Probe geschah bei den Ergetzlichkeiten eines Gastmahls, darbey der Tyrann dem Ambleto, um sein inner-

lich Gemüth zu entdecken, durch den Wein zu berauschen suchte, er wurde aber selbst durch einen zugerichteten Trunk eingeschläfert, und bald hernach auf die Veranstaltung des Ambleto zur Straffe seiner Verrätherey ertödet. Veremunda, eine Printzessin von Allanda, befand sich an diesem Hof, weilen sie nach des Orvandillo Tod wieder den Tyrann einen Krieg angefangen, darinnen sie aber überwunden, und vom dänischen Generalen Waldemar, der sich in sie verliebet, gefangen und als im Triumph dahin geführet wurde. Der Schauplatz ist zu Leta, der Residenz derer Dänischen Monarchen, von welchen aber heut zu Tag kein Merkmal mehr vorhanden. — Vorstellende Personen: Fengon, Tyrann von Dänemarkt, Gerilda, Gemahlin des Fengon und Mutter des Ambleto, Ambleto, rechtmäßiger Reichserbe, verliebet in Veramunda, Veramunda, Printzessin von Alando, verliebt in Ambleto, Waldemar, General des Reiches, Sigfrid, Vertrauter. — Veränderungen der Schaubühne: In der ersten Abhandlung Vorhof des königlichen Palastes, dann königlicher Thiergarten. In der anderen Abhandlung: Saal der Wohnung der Gerilda, voraus man in verschiedene Wohnzimmer gehen kann. Vor Stadt. Von weitem ein Feldlager. — Täntze: der erste davon stellet die Liebe der Diana zu dem Endymion vor, der anderte Ballet besteht in denen Bachanalien, der dritte Ballet ist serieus. Die Musik stammt von Giuseppe Carcano."

Obwohl diese Wiener Opernaufführungen mit der deutschen Bühnengeschichte des „Hamlet" nicht in unmittelbarer Verbindung sind, erbringen sie den Beweis, wie populär der Stoff schon zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts war — 1705 benützte ihn Gasparini zu einer Oper, 1715 Scarlatti — und welche mannigfaltige Varianten er schon erfahren.

Schon eingangs wurde der starken literarischen Bewegung gedacht, die um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland einsetzte, und der machtvollen Stimmen, die sich bei diesem Anlaß für Shakespeare erhoben. Aber trotzdem Wieland bereits in den Jahren 1762 bis 66 zweiundzwanzig Stücke Shakespeares übertragen hatte, darunter den „Hamlet" in Prosa, hielt man mit dem Versuch, die Dramen auf die damalige Bühne zu bringen noch zurück, und doch war es der volkstümlichen Kraft, die der theatralischen Darstellung inne-

wohnt, vorbehalten, Shakespeare endgültig für Deutschland zu erobern.

Der Uebersetzung Wielands folgte die verbesserte von Eschenburg, und verweisen wir, was den „Hamlet" betrifft, diesbezüglich auf den vergleichenden Ueberblick, im vierten Abschnitt; in der Geschichte der Bühnenaufführungen sind diese beiden Uebersetzungen von grundlegender Bedeutung, als bis zu Ende des Jahrhunderts alle Bearbeitungen, von denen hauptsächlich die von Heufeld (Wien 1772) und die Schröders (Hamburg 1776) zu nennen sind, sich ihrer bedienen.

Eduard Devrient erwähnt zwar in seiner Geschichte der Schauspielkunst (Band 2, Seite 360), daß der Prinzipal Ilgner im Jahre 1770 in Altona „Hamlet gegeben habe, vielleicht jenen alten, vielleicht schon eine Einrichtung der Wielandschen Uebersetzung," wahrscheinlich dürfte es aber doch die alte Staatsaktion gewesen sein, da sich die Aufführung, wenn sie überhaupt um diese Zeit stattgefunden hat und kein Irrtum vorliegt, sonst doch wohl bemerkbar gemacht haben würde; hatte doch Lessing bis 1769 in Hamburg gelebt und dort viele literarische Beziehungen. Aber jedenfalls war Schröder nicht der erste, der Shakespeares „Hamlet" auf die Bühne brachte, wenn auch jene denkwürdige Aufführung im Jahre 1776 der Dichtung sowohl als dem Dichter in Deutschland die Tore öffnete; die Wiener Bearbeitung Heufelds war vorangegangen, und es muß gleich hier ausdrücklich betont werden, daß die Verdienste dieser Bearbeitung bislang wesentlich unterschätzt worden sind. Schröder hat sich bekanntlich in der ersten Fassung seiner Einrichtung des „Hamlet" der Heufeldschen Bearbeitung bedient, dergestalt, daß er es sogar vermied, seinen Namen als Bearbeiter auf den Zettel zu setzen, aber er hat die Arbeit Heufelds nicht verbessert, sondern verschlechtert. Wir setzen im vierten Abschnitt beide Bearbeitungen nebeneinander, und der Vergleich ergibt sich von selbst. Die Schrödersche Bearbeitung beging, um nur mit einigem vorzugreifen, den Fehler, der auch in allen späteren Verbesserungen beibehalten wurde, daß sie den Monolog des Königs, am Betpult, bereits in den dritten Akt verlegte unmittelbar nach der Szene mit Hamlet und Ophelia, ehe also der König durch das Schauspiel erschüttert und entlarvt wird. Ferner hält sich die Eingangsszene und das Gespräch zwischen den Wachen bei Heufeld

strenger an das Original, und rettet einige der politischen Aeußerungen Horatius, Schröder dagegen hat es nicht verschmäht — so berichtet wenigstens Ed. Devrient —, kleine Züge aus der alten Haupt- und Staatsaktion beizubehalten; dort gibt, wie wir gesehen haben, der Geist der Schildwache eine Ohrfeige, daß sie die Muskete fallen läßt, in Schröders „Hamlet" erzählt der Soldat: „Der Geist habe ihm das Kasket vom Kopf gestoßen," ein Zug, von dem bei Shakespeare und demgemäß auch in der Wielandschen Uebersetzung keine Spur zu finden ist. Wahrscheinlich irrt aber Devrient hierin, und dieser Zusatz betrifft vermutlich jene Altonaer Aufführung. Beide Bearbeitungen aber, Heufelds und Schröders, haben gemeinsam, daß Hamlet am Leben bleibt. Wie sehr eine solche Entstellung zu beklagen ist, wurde schon in der Einleitung hervorgehoben, aber diese Aenderung war eben eine Konzession an den Geschmack der Zeit und höchstwahrscheinlich eine durchaus notwendige, weil zunächst in dieser Form das Stück in Deutschland Eingang und den großen Erfolg finden konnte, der ihm beschieden war; geben doch heute noch sogar die bedeutendsten Bühnen z. B. die „Bezähmte Widerspenstige" in der Einrichtung Holbeins, die beinahe nur zu einem Viertel aus dem Shakespeareschen Text besteht.

Vergleichen wir mit diesen Zuständen zur Zeit jener ersten „Hamlet"-Aufführungen die Geschmacksrichtung des vorangegangenen Jahrhunderts, so werden wir einen bedeutsamen Wandel gewahr. Als noch der „Bestrafte Brudermord" gespielt wurde, nahm man an dem tragischen Ausgang des Stückes keinen Anstoß, es gab sogar, wie wir gesehen haben, eine Leiche mehr und noch dazu die des Lustigmachers im Stück. Jene Zeit, roh, und an schreckliche Begebenheiten gewöhnt, stand noch im Bann der Nachwirkung des Dreißigjährigen Krieges, kaum hundert Jahre später war eine Empfindsamkeit an die Stelle getreten, die der erwachende und um sich greifende Geist des Humanismus überraschend schnell gezeitigt hatte, und der große Erfolg der Schröderschen „Hamlet"-Darstellung fiel mit den ethischen und ästhetischen Ansprüchen des damaligen Deutschland aufs innigste zusammen. Wie schwer und nachdrücklich dieser Umstand ins Gewicht fällt, tritt durch die kühle Aufnahme, welche die Heufeldsche Bear-

beitung in Wien gefunden, leuchtend zutage, dort gab es keinen nachhaltigen Erfolg, trotzdem die Darstellung nicht so unbedeutend gewesen sein mag, als man bisher angenommen; sie allein glaubte man für die geringe Wirkung der Wiener Aufführung einzig verantwortlich machen zu müssen, und Litzmann betont in seiner Biographie F. L. Schröders: „fragen wir aber, wem das Hauptverdienst an dem Erfolg in Hamburg zuzuschreiben ist, so müssen wir sagen, der Darstellung. Die Bearbeitung, die von Wien mehr als gut abhängig war, ließ viel zu wünschen übrig. Aber die Darsteller, die zum erstenmal mit jener gläubigen Begeisterung und jenem strengen Ernst, den Shakespeare mehr als irgendein Dramatiker fordert, in die geheimsten und tiefsten Gedanken und Absichten des Dichters einzudringen, alle Kräfte aufs äußerste angespannt hatten, hoben diese Bearbeitung auf ein höheres Niveau." Es ist nun gar keine Frage, daß Schröder mit seiner Truppe der damaligen des Wiener Nationaltheaters überlegen war, daß vor allem der Geist und das Genie Schröders, welcher die hamburgische Darstellung belebte, in Wien gefehlt hat; die ungeheure Wirkung, welche von der Hamburger Aufführung ausging, stellen ihren Glanz und ihre Trefflichkeit in das hellste Licht, aber ein Hauptpunkt darf dabei nicht außer acht gelassen werden: Wien war zu jener Zeit für die Aufnahme des „Hamlet" noch nicht reif, während in dem fortgeschrittenen protestantischen Norden jene geistigen Zündstoffe schon angesammelt waren, welche durch das Erscheinen des „Hamlet" in hellen Garben aufloderten. Wir hatten es in Hamburg, wie die überlieferten Zeugnisse erhärten, tatsächlich mit einem Begeisterungsrausch zu tun, den die Dichtung entflammte, und der sich bald nach Berlin und allen anderen deutschen Städten verpflanzte. Betrachten wir, ehe wir der Einzelheiten der Hamburger Aufführung gedenken, zunächst die damaligen Zustände in Wien. Dort tobte noch um die Mitte des Jahrhunderts der erbittertste Kampf zwischen dem Stegreif und dem regelmäßigen Drama, der schon die Neuberin 1754 aus Wien vertrieb, Stranitzky und Weiskern führten das Regiment und erst 1769 war der letzte Wiener Hanswurst Gottfried Prehauser gestorben. Aber trotz der Bemühungen von Maria Theresia und Kaiser Josef, dem guten Geschmack die Bahn zu brechen (1769 wurde auf Befehl von Maria Theresia das Extemporieren

verboten), gab man z. B. noch im Jahre 1763 Lessings „Miß Sarah Sampson" unter dem Titel: „Miß Sarah Sampson", Trauerspiel in fünf Aufzügen von Lessing, bearbeitet von J. C. Huber, dem „Leopoldel" des Wiener Theaters; in der Huberschen Bearbeitung war jeder Koriphäe der lokalen Burleske ihr Platz gewahrt, an Stelle Nortons, des getreuen Bedienten Mellefonts, sah man Hanswurst Prehauser. „Minna von Barnhelm" gab man „verkürzt" von Weiskern, 1767 bis 1774 war der „göttliche" Noverre, der berühmte Ballettmeister, der angesehenste Künstler in Wien. „Seinem schöpferischen Geiste", schreibt der Theaterkalender von Wien 1772, „stehet die wirkliche und verschönerte Idealwelt zu Gebote." „Die Erfahrenheit lehrt im damaligen Jahrhundert, daß das Schicksal der Schauspille nur von der Schönheit der Ballette abhange," lautet die Instruktion „vor die Ballet Composition" (Intendanz-Archiv der kais. Hoftheater, Wien).

Einem derartig gedüngten Boden konnte zunächst nicht das Verständnis für Shakespeares Dichtungen entkeimen, auch war der geistige Zündstoff nicht vorhanden, der sich im Norden Deutschlands bei diesem Anlaß elementar entlud. Dazu kam, daß der vom besten Geist beseelte Reformator Sonnenfels im Theater der französischen Dichtkunst das Wort redete; selbst von Goethe wußte man damals in Wien sehr wenig, trotzdem sein Name durch den „Götz" schon in die große Welt gedrungen war, Shakespeare war merkwürdigerweise besser bekannt, wurde aber in den ungeheuerlichsten Bearbeitungen auf die Bühne gebracht. So gab man bereits 1772 „The Merry of Windsor" als — Posse: „Die lustigen Abentheuer an der Wien" von Petzel. Im selben Jahre wurde in einer Bearbeitung von Stephanie dem Jüngern „Macbeth" gegeben, aber in welcher Form! „Macbeth" oder „Das neue steinerne Gastmahl", Original-Schauspiel in fünf Akten nach Shakespeares „Macbeth" und Buchanons „Sieben Bücher schottischer Geschichten". Jede Spur Shakespeareschen Geistes war getilgt, Macbeth fällt von der Hand der Lady; das steinerne Standbild des Duncan, das im vierten Akt schon „fürchterlich" zu reden begann, begrüßt im fünften Akt den Sieger Malcolm mit einem Lorbeerkranz!!

Eva König schreibt am 15. Juli 1772 an Lessing, der bekanntlich die Berufung nach Wien abgelehnt hatte: „Ihr neues Stück („Emilia Galotti") ist vorige Woche aufgeführt worden, ich

habe in meinem Leben in keiner Tragödie so viel lachen hören, zuweilen bei Stellen, wo meiner Meinung nach eher hätte sollen geweint als gelacht werden." Freilich schiebt Eva König die Schuld auf die Darstellung, die sie mittelmäßig nennt, schilt Stephanie den Aelteren, welcher den Prinzen machte. „Was thut er zuletzt? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt die Zunge langmächtig aus dem Hals, und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist." Die Haltung des Publikums dem Stück gegenüber, die „Nuance" des Darstellers stellen den Geschmack, der um jene Zeit in Wien noch herrschen mochte, in das ungünstigste Licht und beweisen, wie weit er hinter dem des nördlichen Deutschland zurückgeblieben war. Es wird darum nicht allein die Darstellung gewesen sein, die dem „Hamlet" keinen nachhaltigen Erfolg zu bereiten wußte, sondern auch Mangel an Verständnis und geistiger Potenz des Publikums. Denn Publikum und Theater sind in keinem Falle zu trennen, sie bilden stets ein gemeinsames Ganze, nur die ergänzende Mitarbeit, die von seiten des Zuhörers geleistet wird, bringt das dargestellte Kunstwerk erst voll zur Wirkung. Das hat damals in Wien vor allem gefehlt, denn die Bearbeitung war besser, als die erste Hamburger; hat auch die Darstellung wahrscheinlich nicht den Geist des Stückes getroffen, so ist der Zauber und die Kraft, welche von der Rolle Hamlets ausgehen, so gewaltig, daß sie in jedem Falle ein dafür empfängliches Publikum gefangen nehmen. Urteilt doch Ed. Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst über den ersten Hamburger Darsteller Brockmann: „Bei einer neuen Erscheinung von so bestechendem Reichthum wie der Hamlet, ist es natürlich, daß das Urtheil anfangs durch den ersten Eindruck geblendet wird", und Schink, der Lobredner Brockmanns, schreibt in seinen dramaturgischen Fragmenten im sechsten Stück: „Jetzt hatte jeder Winkel Teutschlands seinen Garrick; nimmt man nun an, daß unter zweihundert dieser Schauspieler, die den Hamlet tragiert haben, kaum drei sind, die ihn verstanden und wahrhaft darstellten: so läßt sich der außerordentliche Beifall, den das Stück erhielt, nur aus dem inneren Wert erklären, der trotz aller Vertölpelung sichtbar genug blieb: das Herz des Zuschauers zu treffen, und es an sich zu ziehen." Das war es, was damals in Wien gefehlt hat, das Herz und die Hingabe des Zuschauers, denn was die

Wiedergabe anbelangt, so deckte sich, wie wir noch sehen werden, selbst die von beispiellosem Erfolg begleitete Darstellung Brockmanns an vielen Stellen nicht mit der Intention der Dichtung. Das Wiener Burgtheater lag damals zwar noch in der Wiege, aber ein Kunstinstitut, welches durch seine schauspielerischen Darbietungen seit einem Jahrhundert den ersten Rang unter den deutschen Theatern behauptet, kann auch in seinen Anfängen nicht unbedeutend gewesen sein. An schönem Eifer hat es schon damals nicht gefehlt. Josef Lange schildert in seiner Biographie die Eindrücke, die er empfing, als er 1770 an das dortige Theater kam: „Da die Schauspieler alle einen gemeinschaftlichen Feind hatten, die Anhänger der alten Comödie, so vergaßen sie auch ihr Privatinteresse über das allgemeine und strebten in rastloser Anstrengung nach vereinter Wirkung. Mit welcher Aengstlichkeit und Achtsamkeit wurden die Proben in Gegenwart von Kunstkennern gehalten! Wie willig gehorchte man jedem Tadel, jedem Rathe! Wie griff sodann das Ganze am Abend so leicht und harmonisch ineinander!“ Freilich urteilte Lessing, als er 1775 Wien besuchte, über die dortigen Schauspieler: „sie seien pomphaft und tönend in der Sprache, übertreibend in Bewegung, Ausdruck und Gestikulation.“ Aber es darf dabei nicht außer acht gelassen werden, daß noch heute die Wiener Schule einen stärkeren Farbenauftrag liebt, als die norddeutsche, und sich die damalige Hamburgische insbesondere durch einen Realismus auszeichnete, der zwar vorbildlich wurde, später aber mit der Weimarer Schule in einen bestimmten Gegensatz geriet.

Der Theaterzettel der ersten Aufführung des „Hamlet“ in Wien am 16. Januar 1773 lautete:

König von Dänemarck	Herr Steigentesch
Hamlet	„ Lange
Oldenholm, Minister des Königs . .	„ Stephanie d. Jüngere
Gustav, Freund des Hamlet . . .	„ Jantz
Güldenstern, ein Höfling	„ Schmid
Bernfield }	„ Weiner
Ellrich } Offiziere der Garde . .	„ Preinfalk
Frenzow }	„ Reichard
Der Geist von Hamlet's Vater . .	„ Jaquet
Die Königin, Hamlet's Mutter . .	Mad. Huberin
Ophelia, Oldenholm's Tochter . . .	„ Teutscher
Ein Schauspieler	Herr Heyderich

„Im kleinen Stück des vierten Acts:

Der Herzog von Gonzago	Herr Preinfalk
Die Herzogin	Mad. Kunnersberg
Lucian	Herr Weiner

In der Pantomime: Der Herzog, die Herzogin und ein Giftmischer werden von Tänzern dargestellt."

Unter den Darstellern finden wir den Namen Josef Lange, der einer der beliebtesten und berühmtesten Schauspieler des Wiener Burgtheaters war, allerdings stand er um 1773 noch in seinen Anfängen, im nächsten Abschnitt werden wir uns eingehender mit ihm beschäftigen; auch Conrad Steigentesch (geb. zu Konstanz 1744) war nicht unbedeutend, er zählte zu den sogenannten literarischen Schauspielern, schrieb Stücke und zeigte eine besondere Begabung für das Charakterfach, an das er scharfen Geist und emsiges Studium wandte. Die Natur hatte ihn stiefmütterlich behandelt, sein rauhes Organ mußte erst durch die sorgfältigste Behandlung modulationsfähig gemacht werden.

Merkwürdigerweise hat sich die Geschichtsschreibung der Wiener Theater mit dieser ersten „Hamlet"-Vorstellung auffallend wenig beschäftigt. Laube in seinem „Burgtheater" erwähnt sie gar nicht, ebensowenig Lothar in seiner höchst oberflächlichen „Geschichte des Wiener Burgtheaters"; in dem gediegenen Werk „Die Theater Wien's" von Teuber-Weilen ist zwar von dieser Aufführung die Rede, doch wird nicht näher darauf eingegangen; Wlassak in seiner sonst genauen „Chronik des Burgtheaters" registriert sie, doch nennt er irrtümlicherweise Steigentesch als den Darsteller des Hamlet.

Die Aufführung machte auf den Kenner, deren es damals wohl freilich nicht viele gegeben haben mochte, den nachhaltigsten und tiefsten Eindruck, wie eine uns erhaltene Besprechung in der „Realzeitung" beweist. Diese Besprechung als einziges Zeugnis über die denkwürdige Aufführung sei im Wortlaut hierher gesetzt:

„Kais. und königl. allergnädigst privilegirte Realzeitung der Wissenschaft, Künste und der Kommerzien."

„Theaternachrichten: Den 16. Jänner 1773 zum erstenmal ein Trauerspiel in 5 Aufzügen nach dem Shakespeare, Hamlet Prinz von Dänemark."

„Hamlet, König von Dänemark ein von seynem Volk sehr geliebter Regent starb plötzlich. Der junge Hamlet, dessen Sohn muthmaßete nicht ohne Grund, es sey mit dem Tod seynes Vaters nicht rechter Dinge zugegangen. Seyn Argwohn wurde dadurch vermehret, daß seyn Oheim, der jüngere Bruder seynes Vaters den Thron in Besitz nahm, und ehe noch die Trauer zu Ende war, mit der Königin sich vermählte. Dies machte in Dänemark großes Aufsehen. Man sagte sich verschiedene Dinge ins Ohr. Zudem ließ sich nächtlicherweile der Geist des verstorbenen Königs sehen. Prinz Hamlet bekam Nachricht davon. Er redete das Gespenst an, und erfährt schreckliche Dinge. Doch traut er den Reden des Gespenstes nicht vollkommen; er will überzeugende Beweise von der Ermordung seines Vaters haben. Er stellet sich wahnwitzig und gelanget durch sonderbare Mittel, die Vorstellung der gleichen Geschichte von vorbeyreisenden Komödianten zu seynem Zwecke. Er entschließt sich seynen Vater zu rächen. Der König, dem der Prinz jeden Augenblick gefährlicher wurde, sparte indessen nichts, ihn mit guter Art aus dem Wege zu räumen. Allein, die Mörder fallen zuletzt selbst in die Schlingen, die sie dem Prinzen gelegt hatten. — Der Herausgeber dieses Stückes, welcher versuchen wollte, was Shakespeare als Shakespeare in dem 18. Jahrhundert für Wirkung hervorbringen würde, wollte ihn nicht modernisiren; sonst wäre es nicht mehr Shakespeare gewesen, er hat so viel beibehalten als er konnte. Man wollte sehen, was dieses größte Genie des Drama für Eindruck auf uns machen würde. Und nun haben wir die Erfahrung, daß dieser Eindruck nicht tiefer hätte gehen können. Hamlet bemächtigte sich der Herzen aller Zuschauer, reizte ihre Aufmerksamkeit auf höchste, und rührte aufs Empfindlichste. — Der Kunstrichter muß hier dem Herausgeber Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß er großes Verdienst um dies Trauerspiel hat. Er hat mit kritischem Scharfsinn das Unregelmäßige, und die episodischen Szenen des Originals, so viel es sich ohne Schaden des Ganzen thun ließ, weggelassen, und die Haupthandlung dadurch concentrirt. Man findet in dem deutschen Hamlet einen Gang, eine Verbindung der Scene und eine Entwicklung die von dem Shakespear's ganz verschieden ist. Laertes, Osrik, der Hofnarr, Fortinbras, Prinz von Norwegen, seine Offiziers und Soldaten, viele Offiziers

und Hofleute von Dänemark, die Todtengräber, Schiffleute und andere mehr sind fortgeblieben. In dem englischen wird Hamlet im 4ten Aufzug wirklich nach England abgeschicket. Auf dem Schiff nimmt er den Gesandten die Briefe weg, da sie schliefen. Er liest darinnen den Befehl, daß ihm, sobald er in England, welches damals von Dänemark abhing, angelanget seyn würde, der Kopf abgeschlagen werden sollte. Er schreibt andere Briefe, siegelt sie mit dem königlichen Siegel, das er von seynem Vater bei sich hatte und giebt den Befehl, die Gesandten hinzurichten. Er selbst springt in das Schiff eines Seeräubers, von welchem sie angegriffen werden, giebt sich ihm zu erkennen, und wird von ihm gegen gute Versprechen in Dänemark ans Land gesezet. Er macht den König seyne Zurückkunft durch ein Schreyben zu wissen, und meldet ihm, daß er bald wieder bey Hof erscheinen werde. Indessen war Laertes, des Polonius (Oldenholm's) Sohn, welcher im ersten Aufzug mit Erlaubniß des Königs nach Paris gereiset war, auf die Nachricht von seynes Vaters Ermordung in Elsinor zurück angelangt und drang an der Spitze eines aufrührerischen Haufens, der ihn zum König ausrief, bis in den königlichen Pallast, um den Mörder seynes Vaters aufzusuchen. Der König ermuntert ihn selbst zur Rache gegen Hamlet. Er stellet ein Gefecht mit Rappieren zwischen beyden an, er wettet, daß Hamlet gewinnen werde. Dem Laertes aber giebt er den Rath, den Kopf von seynen Rappieren abzudrehen, und den Prinzen auf diese Art als von ungefähr in die andere Welt zu schicken. Laertes, der durch den Tod seyner Schwester Ophelia, welche aus Liebe zu Hamlet den Verstand verlohren, und sich ersäufet hatte, noch mehr aufgebracht ist, bestreicht, um seiner That desto gewisser zu sein, die Spitze seynes Rappiers mit Gifte. Das Gefecht beginnt mit vielen Ceremonien in Gegenwart des Hofes. Der König hat indessen ein giftiges Getränk bereiten lassen, welches für den Hamlet zur Erquickung bestimmt war. Nach langem Gefechte gelingt es endlich dem Laertes den Prinzen zu verwunden. Der Prinz erwischet Laertes Rappier und verwundet ihn gleichfalls. Laertes schreyt, er sey des Todes, bekennt seyne Verrätherey und schiebt die Schuld auf den König. Hamlet ersticht den König mit dem vergifteten Rappier. Er selbst stirbt gleich darauf. Die Königin hat den Gifttrunk ohne

Wissen auf Hamlets gutes Glück getrunken. Horatio (Gustav) wollte, weil alles tod war, allein nicht leben, er will sich als Römer zeigen und ersticht sich selbst." (?) „Endlich kommt der junge Fortinbras, welcher im 4ten Aufzug um den Durchzug mit seyner Armee nach Pohlen gebeten hatte, siegreich zurück und nimmt Besitz von dem Thron. Im englischen Stück sterben wenigstens 8 Personen. Im deutschen hat man nur 3 sterben lassen. — Man hat den deutschen ‚Hamlet' gelesen und gesehen; der Kenner, der Mann von Geschmack darf nur vergleichen. Der Raum verstattet nicht den ganzen Plan des Stückes auseinanderzusetzen. Noch zufrieden wird das Publikum seyn, daß es diesen einem Mann verdankt, dessen Stücke schon viele Jahre dasselbe vergnüget haben, und es noch immer ergötzen."

Die ganze Haltung der Kritik, die Bewunderung für Shakespeare, die genaue Kenntnis der originalen Dichtung gibt uns den Beweis, daß unter einer gewiß verhältnismäßig kleinen Zahl das Verständnis für den Wert des Dramas vorhanden war, und „Hamlet" ist auch nicht, wie Eduard Devrient (Gesch. der Sch. Band 2, Seite 237) behauptet, „schneller als ‚Macbeth' wieder vom Repertoire verschwunden", im Gegenteil erfuhr das Stück schon im Februar 1778, allerdings infolge der Hamburger Aufführung, eine Wiederaufnahme mit der später berühmten Mad. Sacco als Ophelia; am 30. April desselben Jahres trat Brockmann als Hamlet sein Engagement am Burgtheater an, das bis zu seinem Tode, 1812, währen sollte, und 1780 gastierte Schröder in der Rolle des Dänenprinzen; das Wiener Publikum war hingerissen, entzückt von ihm und hatte den sehnlichsten Wunsch, er möge bald wiederkehren.

Ganz spurlos war jene erste Aufführung im Jahre 1773 nicht verlaufen, 1774 schon brachte das Theater in Preßburg das Stück mit großem Erfolg auf die Bühne, ihm folgten die Theater in Prag, Salzburg 1775 und Innsbruck 1776. In Pest, damals eine ausgesprochen deutsche Theaterstadt, war Hamlet bereits 1776 ein Lieblingsstück des Publikums (mit Wahr in der Titelrolle) und konnte nicht oft genug wiederholt werden, ist also schon vor Hamburg dort gegeben worden. Auch die Darstellungen in Regensburg, Augsburg und Nürnberg 1777 sind auf die Wiener Aufführung zurückzuführen, lag ihnen doch auch die Heufeldsche Bear-

beitung zugrunde. In Prag aber, wo Schröder anläßlich einer Reise, die ihn über Dresden, Wien und Gotha führte, bei der Brunianischen Gesellschaft den „Hamlet" gesehen, empfing er den nachhaltigen Eindruck, der ihn zur Bearbeitung des Stückes veranlaßte, oder vielmehr „der Eindruck, den das Stück unter anderen Umständen machen müßte", wie er einem Freunde schreibt, bestimmte ihn dazu. Allein „mittelmäßige Provinzschauspieler, die nicht wußten, was sie taten", wie Litzmann sie bezeichnet, waren auch wahrscheinlich die Darsteller in Prag nicht, wenn sie auch weit unter dem Maß von Schröder und seiner Kunstgenossenschaft gestanden haben mochten. Teubner in seiner „Geschichte des Prager Theaters" rühmt den Aufschwung, den gerade damals die Brunianische Gesellschaft genommen, als sie sich der Gunst und Unterstützung des Adels und hoher Kreise in besonderem Maße erfreuen durfte; ein Herr von Hennet war „Teatral Administrator", und der Truppe gehörte als künstlerischer Leiter J. B. Bergozomer an, der als Tyrannenspieler einen nicht einwandfreien künstlerischen Ruf genoß, später als beachtenswertes Mitglied dem Burgtheater angehörte und dadurch in der Theatergeschichte bemerkenswert ist, daß ihm bei seinem Gastspiel in Wien 1774 in der Rolle Richards III. die Ehre des Hervorrufes zuteil wurde, was bis dahin noch niemals geschehen war. H. Friedrich Müller, jener Wiener Hofschauspieler, der von Kaiser Josef auf Reisen geschickt worden war, um Talente ausfindig zu machen — es wird sein Zeugnis auch noch bei anderen Gelegenheiten herangezogen werden — schreibt in seinen „theatralischen Neuigkeiten" über das Prager Theater und Bergozomer: „er verdrang durch seine Einrichtung alle extremen Possenspiele, und erwarb sich durch anhaltende Bemühung den Dank der Prager. Die Kräfte, welche unter Brunian vereinigt waren, bedeuteten eine achtbare künstlerische Gesellschaft und ein guter Geist beseelte sie."

Jedenfalls hatte Schröder von jener Prager Aufführung die nachhaltigste Anregung erfahren, denn er machte sich mit wahrem Feuereifer an die Arbeit; kaum nach Hamburg zurückgekehrt, wurde binnen vier Wochen der Text fertig gestellt — ob ihn der Theaterdichter Bock darin unterstützt hat, steht nicht fest —, die Rollen ausgeschrieben, Lese- und sonstige Proben abgehalten. Am 24. August 1776 hatte Schröder die Bear-

beitung begonnen, und schon am 20. September desselben Jahres ging das Stück in Hamburg in Szene. Der ursprüngliche Text dieser Bearbeitung, die wir im vierten Abschnitt schildern werden, weist auch alle Spuren der Flüchtigkeit auf, und um im Personal des Stückes die Zahl seiner Kunstgenossen nicht zu überschreiten, beseitigte er viele Figuren; doch hat Schröder in wiederholten Ansätzen die erste Fassung verbessert, er gab dem Stück, wie Meyer sich ausdrückt, „fast bei jeder Vorstellung mehr von seinen Schätzen zurück", und wie viel wir heute auch an der Bearbeitung vermissen mögen, Tatsache ist, daß sie mit einem Schlage für Shakespeare das deutsche Bürgerrecht gewann, und daß „Hamlet" jahrzehntelang in dieser Fassung über die deutsche Bühne ging, und zwar noch zu einer Zeit, als das Original in der mustergültigen Uebersetzung Schlegels ihr die Herrschaft streitig machte. Es kostete einen langen und schweren Kampf, den Schröderschen „Hamlet" von der Bühne zu verdrängen, und daran waren nicht nur die Bequemlichkeit der Schauspieler, das Theater und seine Tradition schuld, sondern auch, wenn wir von der Einsicht der führenden Geister absehen, das Verlangen der Zeit, die Neigung zum Hergebrachten; die Menge, die das Theater füllt, erlangte erst allmählich die Reife, eine wahre Tragödie aufzunehmen und zu verstehen.

Der Erfolg dieser ersten Aufführung in Hamburg war beispiellos. Das Stück war in den Hauptrollen wie folgt besetzt:

König	Herr Reinecke
Königin	Mad. Reinecke
Hamlet	Herr Brockmann
Oldenholm	„ Klos
Güldenstern	„ Schütz
Gustav	„ Lambrecht
Ophelia	Mad Ackermann
Geist	Schröder.

Laertes, der Schauspieler, Rosenkranz, der Totengräber fehlten zunächst. Die Aufnahme war enthusiastisch. Meyer in seiner Biographie Schröders berichtet darüber: „Am 20. September war ‚Hamlet' nach Schröders Bearbeitung zum erstenmal gegeben, am 23. und 24. wiederholt. Das Aufsehen, welches dieses (und die folgenden) Stücke Shakespear's auf den deutschen Bühnen Deutschlands gemacht und ihre

Wirkungen sind bekannt. ‚Hamlet' und Brockmann waren in Hamburg an der Tagesordnung des Gesprächs und Gesangs, beschäftigten die zeichnenden Künste und standen im getriebenen Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden." Im Hamburger „Adreß-Comptoir", der damaligen Zeitschrift, heißt es unter dem 30. September 1776: „So verschieden auch die Urtheile sonst zu sein pflegten, war doch bei der dreimalig erfolgten Vorstellung des ‚Hamlet' in Hamburg das jedesmalige Publikum im Schauspielhaus so aufmerksam, so hingerissen, daß es scheint, als wenn es nur eine Person wäre, nur ein Paar Augen, nur ein Paar Hände zugegen wären, so allgemein war die Stille, das Erstarren, Staunen, Weinen und Beifallsklatschen." Brockmann war die Losung des Tages, und konnte der „Hamlet" bis zum Schlusse des Jahres dreizehnmal wiederholt werden; er brachte, wie auch Ed. Devrient berichtet, „eine bis dahin beispiellose Sensation hervor, jedes Geschlecht und Alter, jede Bildungsstufe war von ihm entzückt, wie überhaupt die Vorstellung ein Triumph für die Kunstgenossenschaft war." Die Wirkung dieser Aufführung ist, ungleich der Wiener, zu bekannt, als daß wir uns hier des näheren mit ihr zu beschäftigen brauchen, doch kommen wir sowohl im Abschnitt „Darstellung" als in dem „Bearbeitung" noch eingehend auf die Vorstellung zurück, in Hinweis auf das maßgebende Urteil J. F. Schinks und im Zusammenhang mit der ersten Aufführung in Berlin, welche dort im Döbbelintheater in der Behrenstraße am 17. Dezember des folgenden Jahres stattfand und in welcher Brockmann in der Rolle des Hamlet einen womöglich noch größeren Triumph feierte als in Hamburg. Die Berliner Besetzung war folgende:

König	Herr Brückner
Königin	Mad. Hencke
Hamlet	Herr Brockmann
Geist	Theophil Döbbelin
Oldenholm	Herr Hencke
Ophelia	Mad. Döbbelin
Laertes	Herr Unzelmann
Güldenstern	„ Alexi
Todtengräber	„ Reinwald
Gustav	„ Rosenkranz
Schauspieler	„ Withoft

Aus diesem Personenverzeichnis ist ersichtlich, daß bei der Aufführung in Berlin schon die spätere Bearbeitung Schröders benutzt wurde, da sowohl Laertes wie der Totengräber auftreten, welche in der ersten Fassung fehlten.

Ueber die Aufnahme des Stückes liegen uns gewichtige Zeugnisse vor, die freilich zumeist in enthusiastischen Lobpreisungen Brockmanns sich ergehen. Ein Urteil des zeitgenössischen Historikers König in dessen Schilderungen Berlins (5. Teil, 1. Band, Seite 366/7) lautet (bei dem Jahre 1777): „Auch muß ich wiederum etwas von der deutschen Schauspielbühne anführen. Im Dezember erschien auf derselben in der Rolle des Hamlet der berühmte Schauspieler Brockmann, der durch sein Spiel das bei jeder Vorstellung vollgepfropfte Auditorium entzückte. Die Tochter des Schauspielers Döbbelin machte in eben diesem Stücke die Rolle der Ophelia meisterhaft, und man kann sagen, daß seitdem für die Schauspielkunst in Berlin eine neue Epoche anhub." Ebenso berichtet A. E. Brachvogel in seiner „Geschichte des Berliner Theaters": „Das Haus war brechend voll und Brockmanns Spiel so meisterhaft, daß ihn Moses Mendelsohn mit Beifall und Lob überschüttete; die Wirkung, welche er mit dieser Rolle erzielte, das Aufsehen, welches das Stück selbst machte, waren damals geradezu überwältigend, und Caroline Döbbelin als Ophelia wurde Brockmann eine vortreffliche Partnerin, die Einnahme von 2965 Thaler in zwölf Tagen war ein noch nie dagewesener Kassenerfolg." Mendelsohn selbst erstattet in seinem Briefwechsel mit Zimmermann (29. Januar 1778) folgenden Bericht über die Aufführung: „Es ist in genauesten Verstande wahr, was man von der Entzückung sagt, in welche Brockmann die sonst so frostigen Berliner zu versetzen gewußt hat. Als ich von Hannover zurückkam, war Alles so voll, so begeistert von seinem täuschenden Spiele, vornehmlich in der Rolle des Hamlet, daß sogar in allen Küchen und Bedientenstuben von nichts anderem gesprochen ward. Das Comödienhaus war in diesen Tagen so gepreßt voll, daß ich Mühe hatte, eine Stelle zu finden. Es hatte sogar einiges Frauenzimmer, aus Vorsorge keine Stelle zu finden, wenn sie später käme, ihre kalte Küche mitgenommen, und Mittags im Parterre gespeist. Auch mich riß er völlig hin und er schien alle Erwartung zu übertreffen, die ich mir je von einem guten Schauspieler ge-

macht hatte. Man bekommt in dieser Gegend nie so was zu sehen, und von dem elenden Spiel zu urtheilen, mit welchem die gewöhnlichen Schauspieler uns zuweilen vor Augen treten, ist man in Gefahr, Alles, was von der Kraft der Täuschung erzählt und geschrieben wird, für geflissentliche Uebertreibung zu halten, bis endlich ein Mann sich zeigt, der wie Hamlet zu seiner Mutter sagt: ‚hier! hier! siehst du nicht?‘ Und alsdann hat er auch unseren Glauben so fest, so sicher, daß die Kritik Hohn sprechen und der gesunden Vernunft die Thüre weisen kann."

Die weiteren Ausführungen der Mendelsohnschen Kritik bringen wir im nächsten Abschnitt, wo die Urteile über Brockmanns Hamlet übersichtlich zusammengestellt sind.

Zwölfmal hintereinander hat Brockmann in Berlin den Hamlet gespielt, und wie mit diesen Vorstellungen die größten Einnahmen erzielt wurden, die bislang dort zu verzeichnen waren, so war es auch das erstemal, daß die Berliner Bevölkerung sich nach dem Schauspielhaus drängte, daß das Theater der Mittelpunkt der Interessen aller Kreise der Gesellschaft wurde. Die damalige „Literatur- und Theater-Zeitung" weiß zu melden: „Der größte Theil des Hofes machte das Schauspiel durch seine Gegenwart feierlich. Ein großer Theil der Zuschauer mußte täglich schon Nachmittag 4 Uhr zurückgehen, weil sie keinen Platz finnden konnten, so drängten sich Hohe und Niedere zum Schauspiel." Brockmann wurde auch hervorgerufen, eine für die damalige Zeit außerordentliche Ehrung. Daniel Chodowieckis Meisterhand schuf eine vielbewunderte Rotstiftzeichnung von Brockmanns Hamlet und Abramson eine Medaille, die erste, welche auf einen deutschen Schauspieler geschlagen wurde. Die Vorderseite wies das Brustbild auf mit der Inschrift: Actor utriusque Scenae potens, die Rückseite war mit folgenden Worten umschrieben: Peragit transquilla postetas quot violenta nequit.

Durch die Erfolge in Hamburg und Berlin kam „Hamlet" auf alle andern deutschen Bühnen und mit ihm ein Teil der anderen Stücke Shakespeares, aber zunächst war es nur der „Hamlet", der auf allen Theatern dauernd Repertoirestück blieb. In einem Breslauer Bericht der Literatur- und Theater-Zeitung vom Jahre 1780 heißt es: „‚Hamlet‘ ist bereits das Lieblingsstück jedes Publikums geworden." Der Reichardsche Theater-

kalender vom selben Jahre konnte schon sechzehn Darsteller des Hamlet herzählen, darunter den ersten weiblichen, Madame Abt. „Nach keiner Rolle“, heißt es dort, „haben die Schauspieler mehr gegeizt, als nach Hamlet. Seit Brockmann ihn auf die Bühne brachte, hat er zu Nachfolgern, Böck, Gotha; Reinecke, Dresden; Scholz, Wahr, Jonassen, Prag; Schickaneder, Stuttgart; Lange, Wien“ (wie wir wissen, Vorfahr), „Störrböck, Erfurt; Wäser, Breslau; Borchers in Mainz, Schmidt in Wetzlar usw. Diese sind nun die Schauspieler, deren Namen mir in dieser Rolle beyfallen, oder bekannt geworden sind. Der Himmel weiß, wie manche es deren noch bei den Myriaden deutscher Bühnen“ (es gab damals dreißig), „geben mag? Nun, lieber Leser, auf wie vielen von diesen Hamlets mag wohl Shakespear's Geist geruht haben?“

J. F. Schink äußert sich in seinen schon mehrfach erwähnten „dramatischen Fragmenten“ (Band 1, 6. Stück): „Nie ist wohl irgendein englisches Trauerspiel mit dem allgemeinen Beyfall in Teutschland aufgenommen, nie irgend eines mit einem solchen Heißhunger von Zuschauer und Schauspieler verschlungen worden, als dieser ‚Hamlet‘. Wo ist eine Truppe Schauspieler in Teutschland, und wenn sie auch aus lauter Tagwercksjüngern Melpomenens und Thaliens besteht, die den ‚Hamlet‘ nicht aufgeführt hat? Wo ist irgend ein Winkel von nur einigem Betracht im heiligen römischen Reich, in dessen Mauern oder Hütten ‚Hamlet‘ nicht wäre zur Schau ausgestellet worden? Königsstädte und Marktflecken, prächtige Säle und hölzerne Buden hallten von seinem Namen wieder. In der That, es ist eine der außerordentlichsten Erscheinungen am teutschen Theaterhimmel, daß dieser Hamlet, selbst äußerst mißverstanden, vertölpelt, verzerrt und karrikirt, allenthalben gefiel, allenthalben außerordentlichen Eindruck machte und für die Schauspieler das sicherste Patent zur Ewigkeit wurde; jetzt hatte jeder Winkel Teutschlands seinen Garrick, wo ein Hamlet auftrat, klatschte man ihn heraus, ja einer unter ihnen mußte sogar auf allgemeines Begehren des Publikums den letzten Akt des Trauerspieles wiederholen. Selbst Weiber krochen in das Hamlet-Gewand und kämpften den Männern den Lorbeer ab.“

In Hamburg fanden in den Jahren 1776 bis 1798 von zehn Stücken Shakespeares 180 Aufführungen statt, davon

entfielen allein fünfundsiebzig auf „Hamlet". Schröder hatte anfänglich den Geist gespielt, später zu dieser Rolle noch den Totengräber, aber schon im November des ersten Jahres schaltete er die ausgelassene Rolle des Laertes ein, die Totengräberszene dagegen fiel später wieder fort. 1778 übernahm Schröder nach Brockmanns Abgang den Hamlet.

Meyer äußert sich darüber: „Hamburg begehrte die Vorstellung Hamlets. Christ war für diese Rolle nicht geeignet und ging mit dem Theaterjahr ab; Lambrecht und Zimdar fürchteten mit Recht, nach dem bewunderten Brockmann aufzutreten. Schröder mußte sich entschließen, die Bahn zu ebnen und den ersten Sturm des Vorurtheils auf sich zu nehmen. Er ließ bekannt machen, mehrere Schauspieler hätten sich verbunden, ihre Kräfte an dieser schweren Rolle zu versuchen und der Entscheidung des Publikums zu unterwerfen, ob einem von ihnen gelingen könne, gerechten Forderungen zu genügen, und erschien am 23. Oktober selbst zuerst als Hamlet. Der Neugierigen waren nicht so viel, als man von der Lautheit der Stimmen erwarten sollen: die Einnahme betrug nur 626 Mark. Den Anwesenden gefiel Schröder außerordentlich. Am Schlusse rief das Parterre, es wolle ihn noch einmal sehen, dann sollten auch die andern Herren willkommen seyn. Die zweite Aufführung war etwas besuchter, die Einnahme betrug 821 Mark, und der gerechte Beifall war noch lauter ausgesprochen. Lambrecht spielte den Hamlet am 5. November, die Einnahme war 371 Mark, Zimdar am 11ten bei einer Einnahme von 322 Mark. Es war also arithmetisch erwiesen, das Publikum habe wenig von ihnen erwartet, und wisse den Meister, der neben ihnen den Laertes spielte, wohl zu unterscheiden. Schröder kehrte daher zum Hamlet zurück." Die Leistung Schröders werden wir im nächsten Abschnitt charakterisieren, hier sei nur die glänzende Aufnahme festgestellt, die seine Darstellung gefunden. Die Berliner Literatur- und Theater-Zeitung berichtete aus Hamburg: (1. Band, Seite 753) „Hätten Sie doch den Jubel des gestrigen Abends mit mir getheilt, und sich zugleich die volle Ueberzeugung geholt, daß Schröder einer der größten theatralischen Virtuosen ist. Gestern war er Hamlet. Allgemeiner Beifall lohnte ihn dafür, dann erst wollte man seine Nachfolger der Reihe nach sehen." Zu Anfang des Jahres 1779 gastierte Schröder als Hamlet in

Berlin mit so großem Erfolge, daß er die Rolle sechsmal hintereinander, 1. bis 6. Januar spielte; bemerkenswert ist, daß er in jenen Aufführungen die in seiner Bearbeitung bisher fehlenden Szenen mit den Schauspielern aufgenommen, wie sich aus Schinks Abhandlung in den dramaturgischen Fragmenten ergibt, und Schröder gerade in dieser Szene ausgezeichnet gewesen sein soll. Die Literaturzeitung berichtet, (2., 43), daß Schröder „herausgerufen und mit lautestem Gejauchz, Geklatsch empfangen wurde.“ Und Meyer setzt hinzu: „Es ist unmöglich, ungetheilten, größeren und gerechteren Beifall zu finden, wovon alle Zeitschriften voll sind.“ Auch in Wien hat Schröder als Hamlet gastiert, und er schreibt an seinen Freund Meyer: „Es würde zu prahlhaft klingen, wenn ich Ihnen erzähle, daß mein Beifall alles übersteigt, was Sie sich denken können, im „Hamlet“ sind über tausend Menschen weggegangen, Thüren eingesprengt.“ Auch in Mannheim und München hat Schröder den Hamlet gegeben, und später, 1782, als er in Wien wirkte, in der Rolle in Hamburg gastiert, wo der Anteil des Publikums so groß war, „daß den Zuschauern der Eintritt in die Culisse gestattet werden mußte.“ (Devrient 3, Seite 113.)

Wenden wir den Blick auf die anderen deutschen Bühnen, so ist es Gotha, welche als erste nach Hamburg das Stück in der Schröderschen Fassung am 30. Januar 1778 zur Aufführung brachte. „Als Hamlet auftrat, herrschte die tiefste, feierlichste Stille, und die stille Schwermut, die über den Schauplatz verbreitet lag, schien über die ganze Versammlung einen allgemeinen Schauer auszugießen.“ (Literatur- und Theater-Zeitung 1778, Seite 135.) Bemerkenswert ist die Vorstellung darum, weil Eckhof den Geist spielte und in der Wiederholung am 11. Februar des gleichen Jahres in dieser Rolle zum letztenmal die Bühne betrat. Boeck, jener spätere Darsteller des Carl Moor bei der ersten Aufführung der „Räuber“ in Mannheim, gab damals in Gotha den Hamlet; bis Ende September 1779 erscheint das Stück zehnmal. In Dresden ging es am 5. März 1778 zum erstenmal in Szene, und zwar mit Reinecke, der bei Schröder den König gespielt hatte, in der Titelrolle. Auch auf die Leistung Reineckes, als einen der bedeutendsten Schauspieler seiner Zeit, kommen wir noch zurück. Dreimal wurde das

Stück in einer Woche wiederholt, und nach der zweiten Vorstellung empfing Herr Reinecke von unbekannter Hand eine goldene Medaille an einer Kette aus zwanzig Dukaten, mit einer artigen Zuschrift, den echten Schmuck statt des unechten zu tragen. Als „Hamlet“ im Dezember des gleichen Jahres zweimal wiedergegeben wurde, war der Zulauf so groß, daß man für ein Parterrebillett fünf Taler bot; die damalige Zeitschrift, das „Dresdener Museum“ sagt über Reinecke: „nicht bloß als dem größten Schauspieler, der je auf dem hiesigen Theater gespielt hat, ist man ihm Dank schuldig, das Publikum hat durch sein Meisterspiel Geschmack an guten Dramen und Trauerspielen gefunden. Noch vor zwei Jahren wäre es ein Unsinn gewesen, an Stücke aus Shakespeare zu denken. Jetzt war in solchen Vorstellungen das Haus immer am vollsten.“

Aus Leipzig liegen aus dem Jahr 1778 keine bestimmten Nachrichten vor, da aber die Bondinische Gesellschaft damals die Städte Dresden und Leipzig abwechselnd besuchte, so ist kein Zweifel, daß auch dort schon in jenem Jahre die erste Aufführung des „Hamlet“ mit Reinecke in der Hauptrolle stattgefunden hat. Auch in Prag gab die Bondinische Gesellschaft den „Hamlet“, und Reinecke erzielte große Triumphe. Die Brunianische Gesellschaft war mittlerweile von Prag nach Braunschweig übersiedelt und brachte das Stück mit, „ganz Braunschweig sprach mit Bewunderung von der ersten Aufführung.“ (Th. Journ. 92.) Nach Hannover kam Schröder mit seiner Truppe; in einer Stelle aus J. G. Zimmermanns Briefwechsel an den Akademiedirektor Sulzer heißt es: „Am Neujahr 1778 sah ich hier zum ersten mal den ‚Hamlet‘ spielen. Brockmann war Hamlet. Ein solches Schauspiel von dieser Wirkung ist auf Erden nicht erschienen. Daß also Brockmann Berlin halb rasend macht, erscheint mir ungemein vernünftig.“ Ganz Deutschland war von einem wahren Hamletfieber ergriffen; man hatte sogar Tarrockkarten mit den Figuren aus „Hamlet“. Reichards Theaterkalender schreibt: „man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß sechs bis acht Hamletspieler am Markt.“ In Lübeck wünschte man, wie die Literatur-Zeitung (2., Seite 305) berichtet, „durchgängig den ‚Hamlet‘ zu sehen, welches aber bei der damaligen Beschaffenheit des dortigen Theaters unmöglich war.

Dies bewog einige Freunde, eine Kollekte zur Erweiterung des Schauspielhauses vorzuschlagen, was den Erfolg hatte, daß ‚Hamlet' nun am 25.—27. und 28. Jänner gegeben werden konnte, der Hamlet wurde von den Herren Engelhard, Gödel und Kranze gemacht." In Osnabrück „wurde das erstemal doppeltes Entree bezahlt, und das Schauspielhaus war so voll Fremden, daß niemand aus der Stadt hinein kommen konnte." (Th. Jour. 14, Seite 79.) Dem Darsteller des Hamlet wurde vom Adel ein Geschenk von 50 Louisdor verabreicht.

In Stuttgart spielte 1778 Schickaneder den Hamlet und wurde hervorgerufen und gezwungen, den letzten Auftritt zu wiederholen (Litzmann: Schröder 2., 75), in Prag feierte Scholz, in Breslau Wäser in der Titelrolle Triumphe. In Danzig spielte die Schuchsche Gesellschaft vom 28. Oktober bis 18. November 1779 achtmal den „Hamlet" und brachte 1780 das Stück nach Königsberg, später nach Mitau. Eckart, genannt Koch, gab die Hauptrolle. Schon damals erschien, wie bereits erwähnt, ein weiblicher Hamlet, Frau Abt aus Münster, sie gastierte im Sommer 1779 in Gotha und 1782 in Bremen, „weil da ein erster Liebhaber fehlte, war aber vortrefflich."

Bedenkt man, daß nach Art der damaligen Prinzipalschaften die Truppen von einer Stadt zur andern zogen, so begreift sich, daß in kürzester Zeit kein Stück so bekannt und verbreitet war, als „Hamlet". Aus München meldet uns die „Chronik des königl. Hof- und Nationaltheaters" von F. Grandauer: „Einer ausdrücklichen Erwähnung bedarf die Aufführung des ‚Hamlet', worin am 19. Dezember 1777 Herr Schickaneder als Gast in der Rolle des Hamlet mit allgemeinem Beifall und großen Lobeserhebungen auftrat." Er ist wohl derselbe Schickaneder, der in Stuttgart und München gespielt hat, ob aber der spätere Verfasser des Textes zur „Zauberflöte", Emil, oder dessen Bruder Urban, der gleichfalls Schauspieler war, erscheint zweifelhaft; wahrscheinlich war es der letztere. Sicher ist aber anzunehmen, daß er noch in der Bearbeitung von Heufeld auftrat. Am 23. Mai 1780 gastierte Schröder in München als Hamlet und riß, wie nicht anders zu erwarten war, zur unbedingtesten Bewunderung hin; der Gothaische Kalender von 1781 weiß darüber Folgendes zu berichten: „Als Schröder den Hamlet in München spielte, war sein Schrecken, wie er den Geist erblickte, so

meisterhaft, daß er sich dem Parterre mittheilte und eine Stimme rief: Jesus Maria.“

Das im Jahre 1779 neu errichtete National-Theater in Mannheim, brachte als zweite Vorstellung „Hamlet“ mit Boeck in der Titelrolle, der sie schon in Gotha gespielt hatte und sich auch in Mannheim damit großen Beifall erwarb. Die übrige Besetzung war: König, Brandes, Königin, Frau Brandes, Oldenholm, Iffland, Ophelia, Toscani, Laertes, Zuccarini, Gustav, Beil, Güldenstern, Beck, Geist, Meyer. Am 16. Juni 1780 spielte Schröder dort den Hamlet, und es heißt darüber in den „Rheinischen Beiträgen“: „Schön, herrlich wurde uns ehedessen ‚Hamlet‘ gespielt, aber in Schröder haben wir Hamlet selbst gesehen. Für Schröder sollte man die Unterweisung, die Hamlet den Schauspielern giebt, in Erz graben und darunter setzen: Schröder hat das erfüllet. ‚Hamlet‘ kannte ein großer Theil unseres Publikums erst durch Schrödern, weil ihn die Schauspieler, die ihn vorher spielten, aller ihrer vortrefflichen Eigenschaften ungeachtet, selbst nicht kannten.“

In Frankfurt a. M. war um 1782 die kurkölnische Truppe unter dem tüchtigen Prinzipal G. F. W. Großmann seßhaft, und unter den Vorstellungen, die sie gab, fehlte natürlich auch „Hamlet“ nicht, Großmann spielte den König. Wie sehr aber schon die Dichtung auf die damalige Schauspielkunst und ihre Ausübung gewirkt hatte, kennzeichnet ein Satz aus den Verhaltungsmaßregeln, welche der Frankfurter Prinzipal seinen Schauspielern gab: „Den Inbegriff aller Kunstregeln hat uns Vater Shakespeare in der einzigen goldenen Regel hinterlassen: Die Schauspielkunst ist nichts Anderes, als der Natur den Spiegel vorzuhalten, eine Regel, die nicht genug beherziget werden kann.“

Nach sämtlich hier mitgeteilten Nachrichten fand „Hamlet“ ausnahmslos von vornherein und überall die günstigste Aufnahme, blieb fortwährend auf dem Spielplan, während alle übrigen Stücke Shakespeares, wenigstens im Anfang, vielfach einer ungünstigen Stimmung begegneten und zeitweilig aus dem Repertoire der deutschen Bühnen wieder verschwanden. Gegen „Hamlet“ oder vielmehr gegen die übermäßige „Hamlet“-Schwärmerei treten erst in verhältnismäßig später Zeit mehrere Travestien auf, u. a. der travestierte „Hamlet“

von Giseke, und ein „Hamlet in Knittelwersen, Kinderschauspiel, Shakespeare in der Klemme“ von Schink. Auch unter den von der Königl. Bibliothek in Berlin erworbenen Puppenspielen des Max Möbius zu Döbeln, befindet sich ein vieraktiger „Hamlet“, der 1855 niedergeschrieben, wohl aber längst vorher in den Puppenspielen aufgeführt wurde. Die witzigste und durchschlagendste Parodie aber stammt von Perinet, und zwar aus dem Jahre 1803, und kam am k. k. priv. Theater in der Leopoldstadt in Wien zur Darstellung; da sich diese Parodie nicht auf die Original- sondern auf die Schrödersche Bearbeitung stützt, muß sie schon hier Erwähnung finden. Rudolf Fürst teilt uns in „Bühne und Welt“ (IX. Jahrg., Heft 2) den Inhalt mit. Der Geist von Hamlets Vater wandelt nachts auf dem Graben, der bekannten Straße Wiens, er gibt seinem Sohn ein Stelldichein beim Kaffeehaus in der Naglergasse, Hamlet rät der Ophelia, statt ins Kloster zum Sperl, in das bekannnte Wiener Tanzlokal zu gehen, die schlotterichte Königin sehnt sich nach dem Kirchhof St. Marx bei Wien, ihre Tat brüllt bis Penzing und Ottakring, den Wiener Vorstädten. Natürlich kommt der Wiener Dialekt fortwährend in Anwendung. Von der Ermordung seines Onkels sieht Hamlet ab, da ihn seines Vaters Geist aufmerksam macht, es sei der Mühe nicht wert. Der berühmte Monolog beginnt: „Heirathen oder nicht heirathen, das ist die Frage.“ Ein Couplet, das Hamlet und Ophelia gemeinsam singen, mit dem schönen Refrain: „geh', geh' ins Spital“ schließt sich an. An die Schauspieler richtet Hamlet die Mahnung: „Vor allem lernt Eure Rollen gut auswendig, denn, der sich bloß auf den Souffleur verläßt, dem gehts elendiglich.“ Zum Schluß flieht der Geist von Hamlets Vater „versöhnt ins Sternenreich“, und Hamlet und Ophelia werden ein glückliches Paar.

Perinets „Hamletparodie“ zählte zu den beliebtesten Stücken der Wiener Volksbühne, und Raimund hat die Hauptrolle mit Vorliebe gespielt.

Nehmen wir nach dieser kleinen Abschweifung den Faden wieder auf.

Mit Ende des achtzehnten Jahrhunderts trat in der Bühnengeschichte des „Hamlet“ eine bedeutsame Wendung ein, als Iffland, zu dieser Zeit Direktor des Nationaltheaters in Berlin, am 15. Oktober 1799 das Stück im Original statt

der bisher üblichen Prosa in Versform, in der Uebersetzung und Bearbeitung von Aug. W. Schlegel in Szene gehen ließ; hatte dieser die Separatausgabe des „Hamlet“ doch aus dem Grunde veranstaltet, weil eine der ersten Bühnen Deutschlands unter der einsichtsvollen Leitung eines von dem großen Sinne der Dichtung durchdrungenen Künstlers sich zur Aufführung entschloß. Der Eindruck war fürs erste kein günstiger. Wir besitzen die Bearbeitung Schlegels nicht, da das Buch beim Brande des Berliner Schauspielhauses zugrunde gegangen ist, wahrscheinlich aber wurde das Stück ohne Verkürzungen gegeben; das läßt sich der Besprechung entnehmen, die mit der Unterschrift „M“ 1799 im 3. Band der „Preußischen Jahrbücher“ erschien: „Wir haben das Stück in seiner ursprünglichen Gestalt und unabgeändert erhalten. Seit dieser Uebersetzung Schlegels hofften alle Freunde des Dramas, daß die Bühne schnell von diesem ihrem Eigentum Besitz nehmen würde. Aber in Berlin allein ist nur dieser ‚Hamlet‘ gegeben worden und wieder ‚Hamlet‘ zuerst. . . . . Man mag über jene Abänderungen, die den bedeutenden Namen der Bearbeitungen führen, man mag sie in Rücksicht auf den Dichter und die Kunst noch so sehr verurteilen, in Hinsicht auf das Publikum und den dramatischen Effekt waren sie nicht zu tadeln. Die, von denen sie herrührten, kannten ihr Publikum, man vermißt die früheren Auslassungen nicht. Es läßt sich bei alledem nicht leugnen, daß die bisherigen Abkürzungen einen doppelten, für den Effekt sehr wichtigen Vorteil hatten, denn zuvörderst wurden die großen Situationen des Ganzen näher aufeinander gedrängt, und das Stück erhielt so einen rascheren und lebhafteren Gang, und dann — ein sehr bedeutender Gewinn — wurde so manche Nebenrolle ganz abgelöst, nur die Auswahl von Schauspielern durfte erscheinen, das ganze Stück war in guten Händen. Denn der Stümper, wenn er die kleinste Rolle spielt, tötet die Wirkung des Ganzen, indem er durch seine Marionettenhaftigkeit uns daran erinnert, daß auch die größten Meister, die ihn umgeben, doch nur Schauspieler sind, daß das, was wir sehen nicht Leben und Wahrheit, sondern Spiel und Täuschung ist.“ Ueber die Aufnahme des Stückes heißt es dann weiter: „Wenn die Darstellung unter den angegebenen Umständen nicht die Wirkung hervorbrachte, die sich erwarten ließ, so sind gerade

diese Umstände daran schuld. Das Stück hat durch seine Vollständigkeit in den Augen des Publikums nicht gewonnen, und konnte es auch nicht, da die alten Abkürzungen mehr in seinem Geiste waren. Man fühlte sich hier und da hingehalten, verzögert, und wäre nicht der Leichenzug Opheliens, der Totenmarsch hinzugekommen, so hätte der Dichter vielleicht den ungerechten Unwillen des Publikums fühlen müssen." Mit dieser Aufführung begann der Kampf, den die Originaldichtung mit der eingebürgerten Bearbeitung Schröders zu bestehen hatte und der erst im zweiten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts endlich zugunsten des Originals entschieden wurde. Erzählt doch noch der Schauspieldirektor F. L. Schmid in seinen Denkwürdigkeiten, daß er 1803 das Stück in Berlin gesehen habe: „Ueber dem Geplauder mit Iffland versäumte ich den ersten und zweiten Akt des ‚Hamlet', der an diesem Abende, und zwar in neuer Gestalt, nämlich in der Uebersetzung von A. W. Schlegel gegeben wurde. Diese interessirte mich außerordentlich, ich fand aber auch, daß sie entschieden nicht auf die Bühne gehöre — ein Urtheil, von dem ich auch jetzt bei reiferen Jahren im Wesentlichen nicht abweiche. Wortgetreu übersetzt, kann Shakespeare nur den Denker befriedigen, nicht den Zuschauer im Theater. Dieser ‚Hamlet', mit seinen zwanzig und einigen Verwandlungen, zerstörte jede Illusion, um so mehr, als einige Prospekte hängen blieben." Nicht nur Direktoren und Schauspieler hielten am Hergebrachten fest, auch das Publikum reifte dem wahren Verständnis für die Dichtung erst nach und nach entgegen. In Dresden wurde erst um 1820 der Schrödersche „Hamlet" verdrängt, in Breslau spielte man, wie M. Schlesinger in seiner „Geschichte des Breslauer Theaters" mitteilt, noch 1819 die Schrödersche Bearbeitung; „man fügte zwar einige Stellen nach Schlegels Uebersetzung ein, wagte aber noch nicht, den tragischen Ausgang aufzunehmen." Hamburg war am zähesten; noch um 1830, wo man Schlegel endlich eingeführt hatte, mußte er noch einmal weichen, und erst 1835 setzte es der Schauspieler Baison durch, daß der Schrödersche „Hamlet" dort endgültig von der Bühne verschwand. Auch in Berlin vermochte sich Schlegels Einrichtung nicht zu halten, man kehrte 1807 wieder zu Schröder zurück; erst um 1817 erschien das Original wieder in einer Bearbeitung von Dr. F. Horn, später eine Einrichtung der Schlegel-

schen Uebersetzung in nur vier Akten von Düringer, und 1874 endlich die Bearbeitung Oechelhäusers in fünf Aufzügen, welche sich fast zwei Jahrzehnte lang am Königl. Schauspielhause hielt. Wie an allen anderen deutschen Bühnen hat es auch die längste Zeit in Berlin an einer stehenden Einrichtung gefehlt, vielmehr änderten sich Striche, Kürzungen, Zusammenziehungen, Verlegung der Szenen, Aktschlüsse usw. häufig mit dem Wechsel von Regisseuren und Darstellern. Die gleichen Erscheinungen zeigen sich auch an anderen Bühnen, und betrachten wir diesbezüglich zunächst die Wirren des Wiener Theaters. Auf die Heufeldsche Bearbeitung war die Bearbeitung Schröders gefolgt, da Brockmann und Schröder dort den Hamlet spielten; später wurde bis zur Direktion Schreyvogel ein Soufflierbuch benutzt, das sich jetzt im Besitz der k. u. k. Hofbibliothek in Wien befindet. Der Titel lautet: „Hamlet, Prinz von Dänemark, Trauerspiel in 5 Aufzügen, aufgeführt am k. und k. Hofburgtheater". Das Buch ist in der k. und k. privilegierten Druckerei, bei J. Bapt. Wallishauser erschienen, ohne Angabe des Bearbeiters. Schon aus dem Personenverzeichnis ist ersichtlich, daß die Schrödersche Bearbeitung zugrunde liegt, oder noch wahrscheinlicher, die Heufelds, da der Königsmonolog nicht an der falschen Stelle steht. Dieses Buch wurde offenbar bis in die zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts benutzt, die in dem Buch mit Bleistift hinzugefügte Besetzung war folgende:

König	Karl
Königin	Dulka
Hamlet	Ziegler, Klingemann
Geist	Lange
Oldenholm	Koch
Ophelia	Mad. Roose
Laertes	Korn
Güldenstern	Roose
Gustav	Korntheuer
Bernfield	Leiser
Schauspieler	Sonnensky

Dieses Soufflierbuch ist darum für die Bühnengeschichte des „Hamlet" interessant, weil an vielen Stellen Blätter eingeklebt und überklebt sind; teilweise wurde in den Aende-

rungen von einzelnen Darstellern der Text Schlegels benutzt, teilweise wieder nicht, wie aus den Randbemerkungen des Souffleurs ersichtlich ist. Wir bringen die Einzelheiten dieser Bearbeitung im übernächsten Abschnitt; endgültig wurde die Schlegelsche Uebersetzung erst durch Schreyvogel im Burgtheater eingeführt, aber auch in Wien war die Aufnahme zunächst eine kühle. Das „Abendblatt" berichtet: „Was sie eigentlich beruhigen sollte, dauerte die Zuschauer, die vier Leichen machten ihnen Grauen, und in das Duell mit den vergifteten Rappieren konnten sie sich nicht finden." Selbst Schreyvogel, dieser energische Direktor, mußte sich dazu bequemen, daß der alte Koch in seiner Rolle des Polonius den Prosatext Oldenholms beibehielt. Costenobel schreibt darüber in seinen „Tagebüchern": „29. Mai 1831. Früh zur Probe von ‚Hamlet'. Die Direktion, stets zu nachgebend und schwach für die Grillen des alten Koch, hatte ihm bei einstmaliger Einübung des ‚Hamlet' erlaubt, den Schröderschen Oldenholm zwischen die Schlegel'sche Uebersetzung zu klemmen, weil der Alte zu stumpf oder zu bequem war, um die Prosa der ehemaligen Zeit mit der Poesie der jetzigen Bearbeitung zu vertauschen. Als Koch nun in Pension gesetzt wurde und mir der echte Polonius zugetheilt wurde, drang ich darauf, das Soufflierbuch mit dem Original gleichlautend zu machen."

Auch in München wurde noch lange die Schrödersche Bearbeitung gegeben. Es gelang, obzwar die Zettel und Bücher beim Theaterbrand zugrunde gegangen sind, in einer Privatsammlung einen Theaterzettel vom Jahre 1808 aufzustöbern, der folgende Besetzung aufweist:

König von Dänemark	Herr Caro
Die Königin	Mad. Antoine
Hamlet	Herr Stentzsch
Geist von Hamlet's Vater	„ Zuccarini
Oldenholm	„ Freuen
Ophelia	Mad. Anna Lang
Laertes	Herr Hagemann
Güldenstern	„ Tochtermann
Gustav } Offiziers	„ Kürzinger
Bernfield } Offiziers	„ Egell
Ellrich } Soldaten der Leibwache . .	„ Neuer
Frenzow } Soldaten der Leibwache . .	„ Klotz

Schauspieler des Schauspiels:

Ein Herzog	Herr Heigel
Eine Herzogin	Mad. Schallbruck
Luzian, ein Vergifter	Herr Unhoch

Dieser Vorstellung lag unzweifelhaft die Schrödersche Bearbeitung zugrunde. Wie aus dem folgenden Theaterzettel hervorgeht, wurde Schlegel im Jahre 1826 in München eingeführt:

Sonntag, den 23. Juli 1826.
Zum erstenmale:
Hamlet, Prinz von Dänemark
Trauerspiel in 5 Aufzügen von Shakespeare,
übersetzt von Schlegel.

Claudius	Herr Heigel
Hamlet	„ Urban
Polonius	„ Vespermann
Laertes	„ Hölken
Horatio	„ Heilmann
Güldenstern } Hofleute	„ Derlinger
Rosenkranz } Hofleute	„ Mayer
Marcellus } Offiziere	„ Daubmann
Bernardo } Offiziere	„ Emil Heilmayer
Ein norwegischer Hauptmann	„ Brandt
Francisco, ein Soldat	„ Ruban
Ein Schauspieler	„ Spielberger
Diener des Königs	„ Erhard
Geist von Hamlet's Vater	„ Eßlair
Gertrude, Königin	Mad. Fries
Ophelia	„ Molique
Erster u. zweiter Totengräber . . .	Herren Fries, Schimbe

Personen des Zwischenspiels:

Der Herzog	Herr Spielberger
Die Herzogin	Mad. Tierbächer
Luciano, Giftmischer	Herr Sedelmayer

Voltimand, Cornelius, Reinhold und Fortinbras, Osrik und der Priester sind fortgeblieben, wir können demnach ungefähr einen Schluß auf die vorgenommenen Kürzungen ziehen; das gesonderte Personalverzeichnis des Zwischenspiels ist nach alter Gewohnheit beibehalten.

In Dresden wurde der Schrödersche „Hamlet" erst 1820 durch die Uebersetzung von Schlegel abgelöst; da die Einführung dieser Uebersetzung mit dem Gastspiel Steins als Hamlet zusammenfällt, so ist es zweifelhaft, ob Tieck darauf Einfluß gehabt, zumal die Bühneneinrichtung eine überaus gekürzte und verstümmelte war und unter Tiecks Dramaturgie nie wieder benutzt wurde, vielmehr erschien die Dichtung, wie das 15. Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft mitteilt, erst 1832, in einer in allen wesentlichen Punkten unverkürzten Gestalt und erhielt sich so ziemlich bis 1852. Zu dieser Zeit kehrte man zu jener früheren Bearbeitung zurück, und die Dresdner Abendzeitung schreibt unter dem 20. Februar: „daß die jetzige Schönes und Gutes so willig fördernde Theater-Direktion darauf bestand, den ‚Hamlet' nicht anders als nach der Schlegel'schen Uebersetzung auf die Bühne zu bringen." Es müssen also selbst um jene Zeit sich noch Einflüsse zugunsten der Schröderschen oder einer gemischten Bearbeitung geltend gemacht haben, denn eine andere Uebersetzung kann wohl kaum in Betracht kommen. Auf die Einzelheiten kommen wir im vierten Abschnitt zurück.

Was Weimar anbelangt, so hatte die Bellomosche Theatertruppe schon im Frühjahr 1791 „Hamlet" gespielt, natürlich die Schrödersche Bearbeitung. Unter Goethes Direktion fand am 17. Mai 1809 die erste Aufführung in der Schlegelschen Uebersetzung statt, allein Genast in seinem bekannten Buch „Aus Weimar's klassischer und nachklassischer Zeit" urteilt nicht sonderlich günstig über die Aufnahme: „Im Jahre 1809 wurde auch ‚Hamlet' wieder hervorgesucht, diesmal aber nach der Schlegel'schen Uebersetzung, die Darstellung fiel im Ganzen unbefriedigend aus. In der Scene wo der Geist erscheint, vermißte man zu sehr das Schauderhafte, so daß sie von geringer Wirkung war. Die Schuld lag nicht an Herrn Haide, der den Geist gab, als an der Anordnung. Wolff hatte unter Göthe's Anleitung sich schon längere Zeit mit der Rolle des Hamlet beschäftigt, aber obwohl seine Darstellung recht brav zu nennen war, so blieb doch noch Manches zu wünschen übrig. Es ist eben eine so schwierige Aufgabe, daß ein Schauspieler sein Leben lang zu thun hat, wenn er diesen wunderbaren Charakter in allen seinen Tiefen erfassen und zum richti-

gen Ausdruck bringen will." Ueber Wolffs Hamlet, der späterhin vorbildlich wurde, im nächsten Abschnitt ein Mehreres.

Die Aufführung fand übrigens während der Abwesenheit Goethes statt, der damals in Jena mit anderen Arbeiten (Wahlverwandtschaften, Farbenlehre), dringend beschäftigt war. Es läßt sich wohl annehmen, daß Goethe, der im Wilhelm Meister so außerordentlich viel zur Einbürgerung „Hamlets" in Deutschland beigetragen hatte, zu dieser Zeit nicht mehr das intensive Interesse an dem Gegenstand besaß; in dem Aufsatz „Shakespeare und kein Ende", der allerdings im späten Alter geschrieben ist, lobt er die Bühnenarbeit Schröders, welche „das über die Bühnenmöglichkeit hinauswachsende Weltbild einengt, und alles wegwarf, sogar Notwendiges, wenn es ihm die Wirkung auf die Nation, auf seine Zeit zu stören schien."

Die von Goethe in Wilhelm Meister entwickelten Ideen hat sich übrigens Aug. Klingemann zunutze gemacht und in seine Bearbeitung aufgenommen, die wir im vierten Abschnitt eingehender charakterisieren. Sie kam, wie Dr. Fritz Hartmann in seinen „Sechs Bücher Braunschweigscher Theatergeschichte" mitteilt noch vor der Klingemannschen Direktion unter dem Prinzipal Walther zur Aufführung: „. . . am 13. November war ‚Wallensteins Lager', bald darauf wagte Klingemann auch eine Bearbeitung des ‚Hamlet', die sich mit bewußter Absicht ziemlich genau an die anschloß, die Wilhelm Meister auf der Serlobühne geben ließ. Der Zettel begründete das Wagnis mit der richtigen Tatsache, daß Shakespears großes Werk in der geläufigen Schröderschen Fassung bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet sei. Einige Aenderungen gingen über die Goetheschen Ideen hinaus." Vorher hatte schon F. L. Schmidt in Magdeburg in einer Aufführung am 10. Februar 1797 die Anregung Goethes verwertet. Er schreibt darüber in seinen von H. Uhde herausgegebenen Denkwürdigkeiten: „Ich hatte mit dem Stück einige Veränderungen nach Goethes Roman Wilhelm Meister, der doch sehr neu und beliebt war, vorgenommen; von trefflicher Wirkung waren namentlich die Flämmchen, die beim jedesmaligen Beschwören Hamlets aus der Erde aufloderten und die Erscheinung des Geistes ankündigten. Vorzüglich aber hatte die Unterredung Hamlets mit seiner Mutter gewonnen, da die Portraits der

beiden Könige in Lebensgröße aufgestellt waren. Der Effekt entsprach ganz den Erörterungen hierüber in Wilhelm Meister. Obwohl ‚Hamlet' in Magdeburg oft gegeben und von manchem Meister unserer Kunst gespielt worden war, so befand sich das Publikum doch tagelang vor unserer Aufführung in der größten Spannung. Schon um drei Uhr Nachmittag strömten die Menschen vor das Theater und gewiß gingen eben so viele fort, ohne Eintritt finden zu können."

Man sieht, das „Hamlet"-Fieber war auch im Jahre 1797 noch nicht erloschen, und erst mit Beginn des neuen Jahrhunderts, mit der sich nach und nach vollziehenden Einbürgerung der Schlegelschen Uebersetzung kam der Gärungsprozeß zur Ruhe, der wilde Most der überschäumenden Begeisterung klärte sich mehr und mehr zum goldenen Wein eines besseren Kunstverständnisses. Goethe war mit seiner Auslegung vorangegangen, Gervinus, Ulrici folgte ihm, die „Hamlet"-Literatur wuchs mit jedem Tage stärker an, und immer noch entstehen neue Kommentare. Im nächsten Abschnitt soll untersucht werden, wie weit die einzelnen Erklärer auf die Schauspieler von Einfluß waren, hier sei nur nochmals darauf hingewiesen, wie die wechselnde Aufahme des „Hamlet"-Problems stets das geistige Leben der Zeit im Spiegelbild zeigt, und nirgends mehr als an dem festen Pol dieser Dichtung „deß unverrückbar ewig stete Art nicht ihres Gleichen hat, am Firmament", kann die Wandlung, die der literarische Geschmack erfuhr und noch beständig erfährt, lebendiger veranschaulicht und sicherer festgestellt werden.

Für den weiteren Verlauf der Bühnengeschichte des „Hamlet" können nur die Zentren des deutschen Kunstlebens in Betracht kommen, da mit Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die Wanderfahrten der Prinzipalschaften zu Ende gingen, und die Theater seßhaft wurden. „Hamlet" blieb aber nach wie vor eines der wichtigsten Stücke des Spielplans. Betrachten wir zunächst Berlin, so fand die Hauptrolle zu jeder Zeit hervorragende Vertreter; wir nennen vorläufig nur die Namen Czechitzky, Beschort, Wolff, Krüger, Dessoir, Berndal, Ludwig, Matkowsky, um sowohl im Zusammenhang als im einzelnen nochmals auf sie zurückkommen. Was die Anzahl der Aufführungen anbelangt, dürfte wohl Wien hinter Berlin zurückgeblieben sein, aber auch Wien be-

saß zu aller Zeit interessante und ausgezeichnete Hamletdarsteller. Nach Lange kam Brockmann, vorübergehend Ziegler und Klinger in den Besitz der Rolle, später mit Auszeichnung Korn, dann Ludwig Löwe, endlich Josef Wagner, der sie jahrzehntelang mit größtem Glanz behauptet, seine Nachfolger waren Sonnenthal, Emerich Robert, Kainz; auch Dawison, Lewinsky, Mitterwurzer und Ferd. Bonn sind vorübergehend als Mitglieder des Burgtheaters in der Rolle des Hamlet aufgetreten.

Der wechselnden Bearbeitungen der Berliner Bühne wurde schon gedacht; in Wien war es, wie wir wissen, Schreyvogel, der die Schlegelsche Uebersetzung endgültig durchsetzte, und bringen wir den Kern seiner Bearbeitung an der betreffenden Stelle im vierten Abschnitt; das gegenwärtig im Burgtheater benutzte Soufflierbuch ist ein Konglomerat der verschiedensten Einrichtungen; Laube hat die Einrichtung Schreyvogels redigiert, dann war es wieder Dingelstedt, der seine bessernde Hand anlegte, Dr. Förster, als Direktor des Burgtheaters, tat ein gleiches, auch mußten die einzelnen Darsteller ihre Wünsche zur Geltung zu bringen, und so war zu einer Zeit, vor fünfzehn Jahren etwa, als im Burgtheater drei Darsteller die Rolle abwechselnd spielten, Sonnenthal, Robert und Bonn, ein Buch im Gebrauch, das, genau genommen, drei verschiedene Einrichtungen aufwies, die gleichzeitig, je nach dem Darsteller, abwechselnd benutzt wurden. Dieser Zustand war die Regel, da, wie noch des weiteren ausgeführt werden soll, Hamlet nach und nach zur Virtuosenrolle geworden, und der Regisseur oftmals sich gezwungen sah, den mannigfachsten Wünschen nachzukommen.

Nicht in gleicher Weise nachdrücklich wie Schröder und Iffland, denen das größte Verdienst für die Einbürgerung „Hamlets“ auf der deutschen Bühne zufällt, haben die späteren großen Theaterleiter sich der Dichtung angenommen. Mit Ausnahme von Immermann und Ed. Devrient, deren Einrichtung wir im vierten Abschnitt gedenken werden, sind sowohl Laube und Dingelstedt, als der Herzog von Meiningen, was die Inszenierung des „Hamlet“ anbelangt, größtenteils im alten Gleise geblieben. Dingelstedt, der durch die Einführung der Königsdramen, seiner Bearbeitung des „Wintermärchen“ usw. sich außerordentlich um Shakespeare bemühte,

ist am „Hamlet“ vorbeigegangen, vielleicht scheute er den Eingriff in die usurpierten Rechte der Schauspieler; ebenso haben die Meininger auf ihren Gastspielreisen das Stück nicht gegeben, obwohl sie zurzeit in Karl Weiser und später in E. Drach namhafte Darsteller für die Titelrolle besaßen. Ludwig Barnay, der in Meiningen als Hamlet gastierte, erzählt zwar in seinen Memoiren: „Auch die ‚Hamlet‘-Aufführung war von gleicher Vollendung, so daß meine Begeisterung für die dortige Inszenierung noch gesteigert wurde“, aber aus seinen Mitteilungen über die Vorkommnisse auf der Probe geht doch hervor, daß, verglichen mit den anderen Darbietungen der Meininger, die Inszenierung nur die landläufige war. Laube ist in seiner robusten Theatralik mit Shakespeare niemals glimpflich umgegangen, amputierte er sogar die Heideszene im Lear; über seine „Hamlet“-Einrichtung erteilen wir ihm selber das Wort, da er sich in seinem Buch: „Das Wiener Stadttheater“ über den Gegenstand äußert: „Hamlet! Mit tiefster Vorliebe geh ich immer an die Inszenesetzung dieses Stückes. Wie ein Trunk aus dem Zauberquell der ächten Dichtung, lockt sie mich stets, obwohl ich vielleicht schon hundertmal das Stück probirt habe. Man entdeckt immer wieder neue Bedeutung, neue Lockung. Diesmal entdeckte ich einen wahrscheinlichen Einschieb in den ursprünglichen Text. Und zwar ist dieser Eindringling kein geringerer Theil als der berühmte Monolog ‚Sein oder Nichtsein‘. Als Robert-Hamlet sprach: ‚das unentdeckte Land, von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt‘, rief ich halt! halt! das stimmt ja nicht! Vor einer halben Stunde haben Sie ja den Geist Ihres Vaters gesehen! Können Sie das als verständiger Mensch Hamlet so schnell und so gründlich vergessen haben, daß Sie jetzt kühl behaupten, es komme kein Verstorbener wieder auf die Erde? Und im nächsten Akte sehen Sie den Geist ja nochmals in dem Zimmer Ihrer Mutter! Welch eine Verlegenheit für den Hamletspieler! Wie soll der Schauspieler darüber hinweg? Selbst rathlos, rieth ich, bei dieser Stelle einen Augenblick stockend innezuhalten. Da haben wir nun Berge von Shakespeare Commentatoren, und ich erinnere mich nicht, daß aus einem einzigen die Entdeckungsmaus hervorgesprungen wäre.“

Laube liebte es, sich selbst in Szene zu setzen. Schon Schlegel hat den gleichen Einwurf gemacht, nützt ihn aber nach

seiner Auslegung für einen Beweis von der Unwahrhaftigkeit des Prinzen; auch Schröder war die Stelle aufgefallen, und er hat sie einfach gestrichen.

Bezeichnend für den Standpunkt, den viele praktische Theatermänner Shakespeare gegenüber eingenommen haben und zum Teil noch einnehmen, ist Laube und seine ganze Haltung; in seiner freimütigen, manchmal burschikosen Art liebte er es rücksichtslos auszusprechen, was andere nur heimlich dachten. Ihnen erschien Shakespeare verbesserungsbedürftig, konnte der „kundigen Hand" des Dramaturgen nicht entraten, die sich denn auch berufen glaubte, in dem blühenden Fleisch der Dichtung mit chirurgischem Messer herzhaft herumzusäbeln. Was die Bearbeitung des „Hamlet" durch Laube anbelangt, kommen wir im vierten Abschnitt noch einmal darauf zurück; er war mit Oechelhäuser der Meinung, „daß der Schluß dieses großartigen Seelengemäldes aller Kunst der Bearbeitung und Darstellung widersteht." Die Forderung, die Dramen Shakespeares ungekürzt und unbearbeitet zu geben, schien ihm absurd, sein Ideal war die „geschlossene Technik" des französischen Stückes, und so nahm er denn auch im vierten und fünften Akt des „Hamlet" gewaltsame Streichungen vor, welche die Reise nach England, die Rückkehr und die Zwischenfälle austilgte: „Für die scenische Darstellung meine ich nach dem dritten Akt so kurz als möglich sein zu müssen." Man sieht, ein Tropfen des alten Bearbeiterblutes von Heufeld und Schröder rollte auch in Laubes Adern, der freilich auch wie jene im Banne der zeitlichen Anschauung war.

Die Vorstellung am Wiener Stadttheater war übrigens sehr erfolgreich. Emerich Robert in der Titelrolle war voll jugendlichen Schwunges, und er spielte sich mit dieser Rolle in die Herzen der Wiener. Wir kommen auf ihn und die anderen Wiener Darsteller zurück, und ehe wir noch der neueren Berliner Aufführungen gedenken, halten wir eine flüchtige „Hamlet"-Umschau auf den anderen bedeutenden Bühnen.

München, so viele bedeutende Darsteller es auch besaß, hatte niemals einen berühmten Darsteller des Hamlet aufzuweisen, der mit der deutschen Bühnengeschichte des Stückes auffallend verknüpft ist. Zuccarini, der ihn dort gespielt hat und später den Geist gab, war ein guter Schauspieler aus Schröders Zucht, unter seiner zweiten Direktion bei ihm

engagiert und mit den Handgriffen seiner Führungsweise wohl vertraut, aber sicherlich nicht von genialer Eigenart; K. v. Stentsch zeichnete sich durch bestechende äußere Mittel aus; Wilhelm Urban, klein von Gestalt, aber von hinreißendem Feuer, starb in jungen Jahren, blieb aber in der Rolle des Hamlet lange im Gedächtnis der Münchener. Heinrich Richter, gleichfalls in seinen jüngeren Jahren ein guter Hamlet der Münchener Hofbühne, bot die reifsten Früchte seines Talentes später im älteren Fach, Vespermann war berühmt als Polonius, Eßlair spielte den Geist, später taten sich Ernst Possart und Emil Drach in der Titelrolle hervor. Drach war auch ein vortrefflicher Darsteller des Königs. Darüber noch ein weiteres im nächsten Abschnitt.

Die unter Dingelstedts Direktion in München stattgefundenen Mustervorstellungen brachten keine Aufführung des „Hamlet", dagegen die Gesamtgastspiele unter Possart am 6. Juli 1880 in einer Einrichtung von Regisseur Jenke und in nachfolgender Besetzung:

Claudius . . .	Lange	vom	Hoftheater	in	Karlsruhe
Hamlet . . .	Sonnenthal	„	Hofburgtheater	„	Wien
Polonius . . .	Oberländer	„	Hoftheater	„	Berlin
Laertes . . .	Knorr	„	„	„	München
Horatio . . .	Schneider	„	„	„	„
Güldenstern . .	Häusser	„	„	„	„
Ro'enkranz . .	Holthaus	„	„	„	Hannover
Osrik	Pindo	„	„	„	München
Marcellus . .	Dahn	„	„	„	„
Schauspieler . .	Lewinsky	„	Hofburgtheater	„	Wien
Geist	Richter	„	Hoftheater	„	München
Gertrude . .	Fr. Straßmann	„	Hofburgtheater	„	Wien
Ophelia . . .	Frl. Bland	„	Hoftheater	„	München

Obwohl Sonnenthal damals in der Titelrolle einen großen Triumph feierte, fand die Gesamtaufführung nicht den Beifall, den man erwarten durfte. Ebenso wie in den übrigen Vorstellungen der „Musterspiele" vermißte man die Einheitlichkeit in der Wiedergabe, die verschiedensten Spielarten machten sich geltend, manche Rolle war unglücklich besetzt, so der König, der in Rudolf Lange, einem ausgezeichneten Darsteller humoristischer Väter, den ungeeignetsten Vertreter fand.

Kleine Rollen traten durch die gewichtige Person des Darstellers über Gebühr in Vordergrund, dagegen gefiel Oberländer als Polonius, Fräulein Bland als Ophelia und Lewinsky als Schauspieler. Die Einrichtung wird in dieser Vorstellung erst recht von den verschiedenen Wünschen der Darsteller abhängig gewesen sein, ließ doch Possart, der sein eigener Regisseur war, den Regisseur Jenke verantwortlich zeichnen, und was die Inszene betrifft, so war sie gewiß mehr als flüchtig, denn wie Bulthaupt berichtet, „trafen in jener Mustervorstellung Hamlet und der Geist in einem dicht begrünten Wald zusammen." (Dram. des Sch. 2, 334.)

München hat bekanntlich später eine sogenannte „Shakespearebühne" geschaffen, um sowohl die Dramen Shakespeares als die anderen Klassiker auf einem Schauplatz aufführen zu können und ohne die übliche Störung durch den Zwischenaktsvorhang. Für „Hamlet" hat man sich aber dieser Shakespearebühne nicht bedient; sie erwies sich dafür als nicht intim genug. Die gegenwärtige Münchener Darstellung, aus der Lützenkirchen in der Titelrolle und Wohlmut als Polonius hervorragen, ist eine sehr glückliche.

Von den Hamletdarstellern, die Dresden besaß, war schon die Rede, auf Reinecke kamen Opitz und Julius und ihnen folgten die „Sterne" Emil Devrient und Bog. Dawison, die trotz aller Verdienste, die sie sich um die Rolle erworben, es vornehmlich verschuldet haben, daß sie zur Virtuosenrolle wurde. Auf Devrient folgte Dettmer, dann Drach, der zwischen München und Dresden hin und her pendelte, vorher auch in Frankfurt a. M. als Hamlet aufgefallen war, und gegenwärtig besitzt das Dresdener Hoftheater in Paul Wiecke einen eigenartigen, feinsinnigen Darsteller.

Hamburg sah nach Brockmann und Schröder im Laufe der Jahre Jean Bapt. Baison, der als Hamlet sehr gerühmt wurde, und später Ludwig Barnay, der mit seiner Darstellung in der Hansastadt großes Aufsehen machte, wie schon früher in Frankfurt a. M. Auch Siegwart Friedmann spielte dort den Dänenprinzen, und gegenwärtig ist am Hamburger Schauspielhaus Carl Wagner, der Sohn von Josef Wagner, ein beliebter, aber etwas weichlicher Hamlet. In Prag war Edmund Sauer lange Jahre ein guter Vertreter der Rolle, in Stuttgart Feodor Löwe, später Albert Stritt, der nachmalige Helden-

tenor, in Hannover Alexander Liebe, Carl Porth und Ralph Grunert, der Sohn des berühmten Schauspielers Carl Grunert. In der Galerie der schauspielerischen Charakterköpfe, die wir im nächsten Abschnitt übersichtlich aufstellen, soll auf die Schilderung der einzelnen Leistungen näher eingegangen, der Kreis erweitert und auch die Darsteller der anderen Rollen mit einbezogen werden.

Es erübrigt noch der neueren Aufführungen in Berlin zu gedenken; mittlerweile mehr und mehr zur Weltstadt herangewachsen, hat Berlin in der deutschen Theaterwelt die Führung übernommen und besitzt jetzt verschiedene Bühnen, die imstande sind, „Hamlet" würdig zu spielen. Anfang der siebziger Jahre war es das Nationaltheater am Weinbergsweg, welches als eine Volksbühne die Klassiker pflegte; so kam die Theaterfreiheit in gewissem Sinn auch dem „Hamlet" zugute, erst gab, unter Direktion Gumtau, Jendersky sechsmal die Hauptrolle, später gastierte Barnay darin, freilich in einer sonst unzureichenden Umgebung. Dem „Deutschen Theater" unter der Direktion von L'Arronge war es vorbehalten, eine Aufführung des Stückes anzustreben, die endlich einmal aus dem ausgefahrenen Gleise herauslenkte und das Drama nicht nur als Rahmen für eine Virtuosenrolle betrachtete; denn so großes mimisches Können sich für die Darstellung der Hamletrolle auf der deutschen Bühne auch einsetzte, so viele bedeutende Kunstleistungen von deutschen Schauspielern gerade in diesem Stück Shakespeares geboten wurden, so war doch mehr und mehr die Titelrolle zum schauspielerischen Paradepferd geworden, und zwar auf Kosten der anderen Rollen, das Drama selber sah sich in seinen Rechten verkürzt. Die moderne Bewegung, welche darauf ausgeht, durch stimmungsvolle Inszenierung auch die verborgensten Schätze einer Dichtung zu heben, ist merkwürdigerweise dem „Hamlet" noch in geringem Maße zugute gekommen, und nur jene Aufführung am Berliner Deutschen Theater unter der Regie von Dr. Förster und L'Arronge bildete eine rühmliche Ausnahme. Alle die schädigenden Striche, die szenischen „Vereinfachungen" waren größtenteils vermieden, es wurde nicht nur auf eine stimmungsvolle Wiedergabe des Ganzen geachtet, auch die sonst vernachlässigten Rollen gewannen an Bedeutung. Leider hatte die Vorstellung den Fehler, daß sie keinen interessanten Hamlet

besaß, Sommerstorff, der sie spielte, war zu jener Zeit noch nicht reif genug, die Rolle zu meistern. Wie selten in einer „Hamlet“-Aufführung trat die Person des Königs in den Vordergrund — Ludwig Tieck würde seine Freude daran gehabt haben —, nicht allein, daß der Darsteller, Dr. Max Pohl, seinen Part vorzüglich verkörperte, auch das Arrangement unterstützte ihn auf das vorteilhafteste. In der Schauspielszene hatte man von der Errichtung einer kleinen Bühne abgesehen, die Zwischenkomödie spielte sich seitlich im Vordergrund ab, einer der Schauspieler stellte eine Rasenbank hin, und befestigte auf einer Stange einen Zettel, der die szenische Anmerkung „Garten“ trug. Damit befand man sich in Uebereinstimmung mit zeitgenössischem Gebrauch, brach aber mit der alten, noch von der wirklichen Shakespearebühne übernommenen Tradition, die Zwischenkomödie im Hintergrund spielen zu lassen. Die altenglische Bühne bediente sich bekanntlich für diesen Zweck des abgeschlossenen Raumes unter dem Balkon. Im Hintergrund auf einer Estrade hatte Claudius in jener Berliner Inszenierung mit seinem Gefolge Platz genommen, Hamlet saß seitlich, der improvisierten Bühne gegenüber, und somit war dem Darsteller des Königs Gelegenheit gegeben, während der Schauspielszene ein lebendiges Mienenspiel zu entfalten, er war der Mittelpunkt des Bühnenbildes; denn in diesem Augenblick ist nicht das Spiel Hamlets die Hauptsache, sondern das des Königs, der Zuschauer muß mit allen szenischen Mitteln auf die Figur des Claudius hingewiesen werden. Die Wirkung, welche das Schauspiel auf den König übt, ist nicht allein für die Person Hamlets, sondern auch für den Zuschauer von höchstem Interesse und für die der Handlung zugrunde liegende dramatische Spannung von besonderer Wichtigkeit. Gewöhnlich aber sträuben sich die Darsteller des Hamlet gegen eine solche Einrichtung, denn ihnen ist darum zu tun, das Interesse für ihr Spiel auch in dieser Szene mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln an ihre Person zu fesseln, das Auge des Zuschauers absichtlich vom König und dessen mimischen Aeußerungen abzulenken. Dr. Förster, der diese Inszenierung als er später Direktor des Burgtheaters wurde, auch in Wien durchsetzen wollte, scheiterte an dem Widerspruch des damaligen Hamletdarstellers, Emerich Robert, der dieser Einrichtung durchaus

widerstrebte, auf der Probe deshalb in einen kräftigen Wortwechsel mit seinem Direktor geriet und ihn schließlich zum Nachgeben zwang. Auch in der Gebetszene hob die Einrichtung des Berliner Deutschen Theaters das Spiel des Königs. Claudius flüchtete nach der durch das Schauspiel erfahrenen seelischen Erschütterung nicht in das übliche kahle Gemach, das vorsorglich mit einem Betschemel ausgerüstet ist, sondern er trat in eine dunkle, nur von einer ewigen Lampe erleuchtete Kapelle, schwacher Mondschein fiel durch ein Fenster, das auf das hohe Meer hinausging. Noch geblendet von der Lichtfülle des Festsaales, vermag er sich in der Dunkelheit nur schwer zurecht zu finden, er tastet vorsichtig an den Säulen entlang, bis er endlich am Betpult niedersinkt. Der auf einer hinteren Galerie erscheinende Hamlet wird vom fahlen Mondschein getroffen, während der im Gebet versunkene König von dem Licht der ewigen Lampe rot umflossen ist, ein stimmungsvolles, die Wirkung der Szene steigerndes Bild. Auch sonst bot diese Aufführung seitens der Inszenierung und Darstellung manche Vorzüge, die freilich den Mangel an einem hinreißenden Darsteller der Hauptrolle nicht völlig zu verdecken vermochte. Dr. Förster war ein ausgezeichneter Polonius, Siegwart Friedmann sprach den Schauspieler wirkungsvoll, auch war der Versuch gemacht, die Rolle des Laertes, die fast in jeder Aufführung zu kurz kommt, nicht durch den traditionellen jugendlichen Liebhaber, sondern durch einen Charakterspieler zu besetzen. Kraußneck spielte sie, wohl zu jener Zeit noch dafür jung genug, besaß er nicht den Schein der Jugend. Als dann später Brahm das Deutsche Theater übernahm, traten die modernen Dichter in den Vordergrund, und die Aufführung der Stücke von Shakespeare gehörte zu den Seltenheiten. Dennoch erschien Hamlet, und zwar mit Kainz in der Hauptrolle; seine Leistung, auf die wir noch zurückkommen, war faszinierend, aber den Stimmungszauber, den jene erste Darbietung im „Deutschen Theater" besaß, wiesen die späteren Aufführungen nicht mehr auf, um so weniger als die früheren Darsteller meist ausgeschieden waren.

Von anderen nahmhaften Berliner Bühnen brachte das „Berliner Theater" unter der Direktion Ludwig Barnays viele Aufführungen des „Hamlet". Barnay, wenn auch älter geworden, spielte in der Charlottenstraße die Rolle mit dem-

selben Erfolg wie zur Zeit am Weinbergsweg; dagegen war, wie in mancher Darbietung an jener im übrigen hoch verdienten Bühne die Inszenierung gekünstelt und nicht einfach genug. Das Berliner Theater wie auch später das Königliche Schauspielhaus strebten darin dem Vorbild der Meininger nach, waren doch sowohl Barnay wie Max Grube aus der Schule der Meininger hervorgegangen; darum überwuchert so oft in jenen Berliner Aufführungen der Reichtum des Details und wächst über das Ganze, ein Umstand, der dort fühlbarer wurde als bei den Meiningern selbst, da diese mehr Zeit und Arbeit aufwenden konnten, um neben der „Stimmung“ auch der Stileinheit im darzustellenden Werke gerecht zu werden.

Ebenso leidet die jüngste Neueinstudierung des „Hamlet“ im Königl. Schauspielhaus unter diesen Bestrebungen. Wir haben die „Hamlet“-Aufführungen des Königlichen Berliner Schauspielhauses bis Ende der achtziger Jahre verfolgt, Ludwig spielte da zuletzt die Titelrolle in der Bearbeitung Oechelhäusers, die bis zum Tode Hülsens (des Vaters) der königlichen Bühne erhalten blieb. 1894 kehrte man wieder zu Schlegel zurück. Die Leistung Ludwigs und seiner Vorgänger im nächsten Abschnitt charakterisierend, sei hier der kahlen Nüchternheit gedacht, welche jene Aufführung in der Oechelhäuserschen Einrichtung zur Schau trug. Von dem, was wir heute Stimmung nennen, keine Spur, die Hauptrollen in bewährten Händen, die Nebenrollen vernachlässigt, die Dekorationen schäbig und dürftig; freilich sah es an allen anderen Bühnen zu dieser Zeit nicht viel anders aus; jetzt trifft man ein Uebermaß von Prunk, eine Sucht, Stimmung zu erzeugen, die durch ihre Absichtlichkeit die Wirkung schädigt. Davon ist auch die jüngste Einstudierung im Königlichen Schauspielhaus nicht freizusprechen: man sieht majestätische Hallen mit hohen bunten Spitzbogenfenstern, geschnitzte mächtige Stühle und Truhen, schwere Teppiche, brokatene Kissen und dergleichen, kurzum ein Uebermaß an Farbe, das noch vollends durch eine zwar stilvolle und historisch getreue, aber grelle Kostümierung gesteigert wird. Eine ausgiebige Verwendung von Galerien und Treppen ermöglicht zwar eine effektvolle Gruppierung der handelnden Personen, durch Verlegen einzelner Auftritte auf diese Hinterbühnen aber gelangen wichtige Szenen zu Schaden. So betet der König in einem

nach der Galerie hin offenen Durchgangszimmer, in einer Höhe und räumlichen Entfernung, die beide Darsteller, ihn und den vorübereilenden Hamlet, während dieser Szene zur Undeutlichkeit und zum Verzicht auf jedes Mienenspiel zwingen. Wir kommen im vierten Abschnitt auf die Bearbeitung zurück, wie denn auch im folgenden der Darsteller des näheren gedacht wird.

Man beginnt übrigens bereits zu erkennen, daß ein Uebermaß von szenischer Ausstattung dem Kunstwerk nicht immer zum Vorteil gereicht, und es macht sich manchenorts das Bestreben nach Vereinfachung geltend. Wir lassen die in München geschaffene Shakespearebühne daraum außer Betracht, weil „Hamlet" auf ihr nicht gegeben wurde, erwähnen aber eine kürzlich in Mannheim stattgefundene Aufführung des Stückes, in der die verschiedenen Schauplätze der Handlung eine neue Art dekorativer Darstellung gefunden haben. Das nähere siehe: Inszenierung.

Noch wäre einer Aufführung des „Hamlet" zu gedenken, die lediglich aus literarischen Gründen vor einigen Jahren im Berliner Theater des Westens veranstaltet wurde. Hermann Türck, von dem als Erklärer noch die Rede sein wird, suchte seine theoretisch dargelegten Gesichtspunkte praktisch zu beweisen und wollte, im richtigen Gefühl, daß die landläufigen Vorstellungen oft schablonenhaft sind, in bezug auf die Darstellung der einzelnen Figuren sowohl als auch auf die gesamte Inszenierung seine besonderen Anschauungen zur Geltung gebracht wissen und bediente sich dabei einer eigenen revidierten Uebersetzung. Freilich, die ihm zur Verfügung stehenden Schauspieler waren nicht hervorragend, auch ist nicht festzustellen, wie weit sie seine Intentionen getroffen haben, gewiß ist aber, daß diese Vorstellung des „Hamlet" sich nicht sonderlich von den landläufigen unterschied, und im allgemeinen als eine mittelmäßige, als ein nicht zum Durchbruch gekommenes Experiment bezeichnet wurde. Es zeigte sich wieder, daß die Macht der Bühne vom Katheder aus nicht zu beeinflussen ist; eine neue Auffassung kann sich nur aus der Kunst des eigenartigen und, wie des öftern schon betont wurde, besonders dazu veranlagten Schauspielers ergeben, und nur das Genie des einzelnen Darstellers vermag der Schauspielkunst neue Wege zu weisen. Auch eine sorgsame Regie kann ein

Stück in eine völlig neue Beleuchtung rücken, allein auch dazu bedarf es der Hand eines seltenen Künstlers, dafür reicht der Theoretiker nicht aus.

Um nun diesen Abschnitt mit einer statistischen Uebersicht über die Gesamtzahl der Aufführungen des „Hamlet“ auf der deutschen Bühne zu schließen, sei vorausgeschickt, daß nicht überall die Zahl auch zu ermitteln war, namentlich was die früheren Zeiten anbelangt; erst seit dem Erscheinen der Shakespeare-Jahrbücher besitzen wir ein authentisches Material. Doch liegen auch von einzelnen Bühnen, wenigstens in gewissen Zeitläuften, bestimmte Nachrichten vor. So meldet der von Rudolf Genee herausgegebene Rückblick: „100 Jahre Königl. Schauspielhaus“, daß von 1786—1885 „Hamlet“ 254 mal gegeben wurde. Diese Zahlen lassen sich durch Schäfers statistisches Werk „Die Königl. Theater Berlins“ von 1777 bis 1887 ergänzen und ergeben sich für diesen Zeitraum 287 Vorstellungen; der Durchschnitt von zwei bis dreimal im Jahr trifft wohl auch für die späteren Jahre zu, nur mehrten sich dann die Berliner „Hamlet“-Vorstellungen durch die Eröffnung der neuen Bühnen; freilich wirken allerorten der Reiz einer Neueinstudierung oder das Hervortreten eines besonderen Darstellers auf die Anzahl der Wiederholungen ein, die keineswegs in einer bestimmten Regelmäßigkeit stattfinden. So nennen wir, um auch darin wenigstens eine Art von Ueberblick zu geben, eine Reihe der Berliner Darsteller und fügen die Anzahl ihres Auftretens in der Hamletrolle hinzu: Brockmann hat sie, wie schon erwähnt, zwölfmal, Schröder achtmal in Berlin gespielt, Reinecke, Opitz und Fleck je dreimal, die ersteren als Gast. Von 1782—95 spielte Czechitzky 27 mal den Hamlet, von 1796—1803 Beschort 16 mal, dann kam Bethmann mit 10 mal, nach ihm Wolff von 1816—27 mit 19 mal, von 1822—35 Alex Krüger mit 22 mal, Rott, Eduard Devrient, Hendrichs gaben die Rolle nur 3, beziehungsweise 4 mal, Josef Wagner 7 mal (in einem Spiel-Jahr 1848—9) Dessoir 57 mal in den Jahren 1847—62. Vereinzelt spielten Ludwig Löwe, Emil und Carl Devrient, Baison, Dawison und Haase den Hamlet als Gast, von 1857—74 gab ihn Berndal 25 mal und bis 1879 Maximilian Ludwig 20 mal. Ludwig hat aber die Rolle noch eine Reihe von Jahren gespielt, bis ihn Christians und Matkowsky ablösten.

Die Rolle der Ophelia wurde von Mad. Döbbelin 33 mal in den Jahren 1777—87 gespielt, von Mad. Unzelmann-Bethmann 49 mal von 1790—1812, von Clara Stich 28 mal, von 1845—57, von Lina Fuhr 7 mal, von 1856—60, von Clara Meyer bis 1877 17 mal, gegenwärtig spielt sie Fräulein Wachner.

Den Polonius gab Iffland von 1799—1801 achtmal, von 1815—16 Ludwig Devrient dreimal, von 1816—35 Beschort 43 mal, von 1838—40 Seydelmann achtmal, von 1846 bis 1877 Döring 107 mal, dann kam die Rolle an Oberländer und der gegenwärtige Vertreter ist Vollmer.

Der König wurde von Rott von 1844—55 siebenunddreißig mal gespielt, von Kaiser 1857—69 einundfünfzig mal.

Aus diesen Daten ergibt sich, daß in betreff der Anzahl der Aufführungen Berlin den ersten Rang behauptet, trotzdem dort in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Pflege Shakespeares darnieder lag, das Interesse für den „Hamlet" aber ließ zu keiner Zeit nach und je nach dem Reiz, den die Darstellung ausübte, trat das Stück mehr oder minder im Spielplan hervor.

Die gleiche Erscheinung zeigt sich in Wien; dort wurde „Hamlet" von 1825—71 hunderteinmal gegeben, und anläßlich der dritten Säkularfeier von Shakespeares Geburtstag, am 24. April 1864, kam ein Festspiel von Halm zur Aufführung, in welches Szenen aus „Hamlet" eingeflochten waren. Zeitweilig war das Interesse an Shakespeare auch in Wien erlahmt, wurde von Schreyvogel, Laube und Dingelstedt verschiedentlich aufgefrischt, aber „Hamlet" hielt sich ohne Unterbrechung im Spielplan, weil hier wie überall einerseits das Publikum das Stück nicht missen wollte, anderseits die Schauspieler nach der interessanten Rolle geizten. Die gleichen Erscheinungen treten uns auch an den andern Bühnen entgegen, mehr oder minder hing überall die Anzahl der Wiederholungen von der Person des Hauptdarstellers ab, ein neuer interessanter Schauspieler fachte das Interesse wieder an; so hatte das Burgtheater, wie schon erwähnt, eine Zeitlang drei Darsteller der Titelrolle, und das Stück erschien oft im Repertoire; das gleiche war dann später der Fall, als Kainz die Rolle übernahm. In Dresden lagen in den sechziger Jahren die Verhältnisse besonders günstig,

als zwei hervorragende Schauspieler sich um die Rolle stritten und das Publikum entweder wechselweise Partei nahm oder wenigstens eine Lust am Vergleich hatte. Es lag sogar eine gewisse vormärzliche Komik in der sich bis in die Zeitung fortsetzenden Fehde dieser beiden Rivalen. Im „Dresdener Anzeiger" war zu lesen: „Hoffentlich wird diesmal Herr Dawison den Hamlet geben." Darauf erwidert Emil Devrient: „Dem Anfrager, der sehr gut weiß, daß ich im Besitze der Rolle bin, zur Antwort, daß, für die kurze Zeit, wo ich noch hier bin" (er drohte unentwegt mit seinem Abgang), „ich niemand mit der Darstellung der Rolle belästigen will." Dawison respektiert die Rechte „des ältern Collegen, und will die Rolle nur in Abwesenheit des geschätzten Collegen spielen", und so fort mit Grazie.

In Dresden wurde „Hamlet" von Mai 1777 bis Oktober 1816 sechsundzwanzigmal gegeben, in Leipzig im gleichen Zeitraum vierzigmal; in Dresden ließ Tieck sich, freilich bis zum Widerspruch des Publikums, dann die Pflege Shakespeares angedeihen; von 1820—42 erschienen elf Stücke Shakespeares mit 94 Aufführungen, „Hamlet" war freilich nur 16 mal vertreten, über die Einrichtung noch ein Näheres im vierten Abschnitt. Der Eintritt Devrients und Dawisons ließ aber die Wage zugunsten Hamlets mächtig steigen, denn wir zählen von 1842—60 achtundzwanzig „Hamlet"-Aufführungen.

Hier wie oben nennen wir nur die Zahlen aus den älteren Jahrgängen, weil für die neueren die Shakespeare-Jahrbücher ohnehin die Gesamtzahlen für die Vorstellungen auf allen deutschen Bühnen statistisch feststellen (siehe unten), und in jetziger Zeit auch die Aufführungen an den mittleren Theatern gegen die hauptstädtischen nicht mehr so zurückstehen wie früher.

In Leipzig, wo auch zeitweise der Shakespeare-Kultus aussetzte, war es der kunstsinnige Direktor Dr. Karl Christian Schmidt (1844—48), der das Interesse auffrischte und unter der Regie Heinrich Marrs überhaupt eine Blüte des Schauspiels hervorrief. Zu dieser Zeit versuchte sich dort Josef Wagner als Hamlet; in einer früheren Periode, in ebenso jungen Jahren, Emil Devrient, und vorher galt Ed. Stein als ein glänzender Interpret, dessen Rede, wie es heißt, „Musik und

Poesie" war. Von 1818 bis 1871 fanden in Leipzig 67 Aufführungen des „Hamlet" statt. Von 22 Stücken Shakespeares, die gespielt wurden, stand es an erster Stelle.

In Weimar und München trat Dingelstedt nachhaltig für die Pflege Shakespeares ein, wandte aber niemals sein besonderes Interesse dem „Hamlet" zu, auch in den von ihm geleiteten Mustervorstellungen war, wie wir wissen, das Stück nicht vertreten. Dingelstedt hielt es offenbar für hinlänglich eingebürgert und setzte seine Kraft für jene Dramen Shakespeares ein, die dem Publikum noch minder geläufig waren. Vor Dingelstedt hatte Bodenstedt, der auch den „Hamlet" neu übertragen hatte, in seiner kurzen Wirksamkeit als Intendant des Münchener Hoftheaters das Stück inszeniert und mit Possart als Hamlet, Christen als Schauspieler und Herz als Polonius gegeben. Die Einrichtung hielt sich aber nicht lange.

Von Immermann in Düsseldorf war schon die Rede; auf ihn wird noch besonders hinzuweisen sein, weil er eine neue und besonders glückliche Einrichtung schuf, die im vierten Abschnitt ausführlich mitgeteilt werden soll. Ebenso ist der Wirksamkeit Eduard Devrients in Karlsruhe zu gedenken, auch seine „Hamlet"-Einrichtung verzeichnen wir im genannten Abschnitt in den Einzelheiten; hier erwähnen wir nur, daß Devrient in den Jahren 1864—1865 einen Zyklus neu bearbeiteter und einstudierter Shakespearischer Stücke mit 20 Aufführungen veranstaltete, in dem „Hamlet" das vierte Stück war und, was die Wiederholungen anbelangt, an erster Stelle stand. Im ganzen fanden in Karlsruhe von 1811—1872 fünfunddreißig Aufführungen des „Hamlet" statt, wovon auf die Zeit unter Devrient 25 entfallen.

Auch Mannheim läßt sich von jeher die Pflege der Dichtungen Shakespeares angelegen sein; als zweite Vorstellung im Nationaltheater wurde bereits 1779 „Hamlet" gegeben, freilich fand die Schlegelsche Uebersetzung erst 1838 Eingang. Um 1845 hob der tüchtige Regisseur Düringer, der auch eine neue „Hamlet"-Einrichtung schuf (siehe Berlin) das zeitweilig sinkende Interesse. Später geschah dies von seiten Jul. Werthers, der in Dingelstedtschen Spuren wandelte.

In Schwerin schuf Wolzogen eine neue Einrichtung, in Stuttgart Feodor Wehl, auch dort griff man übrigens 1896 auf Schlegel zurück. Wie groß das Interesse des kunstsinnigen

Herzogs von Meiningen doch für den „Hamlet" war, geht daraus hervor, daß sein Regierungsantritt im Jahre 1866 u. a. mit einer neuen Einstudierung und Aufführung dieses Stückes gefeiert wurde.

Wir schließen diesen Abschnitt mit dem statistischen Ueberblick, wie ihn die Shakespeare-Jahrbücher vom IX. Band ab seit dem Jahre 1872 für die Aufführung des „Hamlet" immer deutlicher ergeben. Vom 1. Juli 1872 bis 30. Juni 1873 erschien das Drama an 28 Bühnen mit 31 Aufführungen und stand unter den gespielten Stücken Shakespeares an fünfter Stelle. Von 1873—1874 an 29 Bühnen mit 32 Aufführungen an sechster Stelle. Von 1874—1875 an 37 Bühnen mit 46 Aufführungen an zweiter Stelle. Von 1875—1876 an 16 Bühnen mit 41 Aufführungen an dritter Stelle. Von 1876—1877 mit 43 Aufführungen an 20 Bühnen an erster Stelle. Von 1877—1878 mit 40 Aufführungen an 20 Bühnen an zweiter Stelle. Von 1878—1879 mit 33 Aufführungen an 17 Bühnen an dritter Stelle. Von 1879—1880 mit 139 Aufführungen an 69 Bühnen an erster Stelle. Dieser Aufschwung erklärt sich wohl dadurch, daß in der Rechnung eine Aenderung vorgenommen, von nun ab die Zeit vom 1. Januar bis 31. Dezember zugrunde gelegt wurde und wahrscheinlich die Zählung einundeinhalbes Jahr umfaßte. Vom 1. Januar bis 31. Dezember 1881 gab es 91 Aufführungen an 56 Bühnen, „Hamlet" stand an zweiter Stelle, im Jahre 1882 mit 105 Aufführungen an 59 Bühnen an zweiter Stelle, im Jahre 1884 mit 83 Aufführungen an 54 Bühnen an zweiter Stelle, im Jahre 1885 mit 103 Aufführungen an 56 Bühnen an zweiter Stelle, im Jahre 1886 mit 75 Aufführungen an 48 Bühnen an vierter Stelle, 1887 mit 88 Aufführungen an 50 Bühnen an zweiter Stelle, 1888 mit 81 Aufführungen an 51 Bühnen an vierter Stelle, 1889 mit 89 Aufführungen an 52 Bühnen an dritter Stelle, 1890 mit 72 Aufführungen an 35 Bühnen an dritter Stelle, 1891 mit 71 Aufführungen an 54 Bühnen an dritter Stelle, 1892 mit 100 Aufführungen an 58 Bühnen an zweiter Stelle, 1893 mit 96 Aufführungen an 51 Bühnen an zweiter Stelle, 1894 mit 82 Aufführungen an 40 Bühnen an dritter Stelle, 1895 mit 66 Aufführungen an 40 Bühnen an fünfter Stelle, 1896 mit 102 Aufführungen an 52 Bühnen an zweiter Stelle.

In diesem Jahre entfielen allein 11 Vorstellungen auf das Deutsche Theater in Berlin unter L'Arronge.

Im Jahre 1897 mit 91 Aufführungen an 52 Bühnen an fünfter Stelle, 1898 mit 106 Aufführungen an 53 Bühnen an vierter Stelle, 1899 mit 95 Aufführungen an 57 Bühnen an vierter Stelle.

Darunter 6 Aufführungen am Deutschen Theater unter Brahm.

Im Jahre 1900 mit 83 Aufführungen an 50 Bühnen an zweiter Stelle, 1901 mit 73 Aufführungen an 39 Bühnen an sechster Stelle, 1902 mit 104 Aufführungen an 61 Bühnen an erster Stelle, 1903 mit 96 Aufführungen an 61 Bühnen an fünfter Stelle, 1904 mit 97 Aufführungen an 50 Bühnen an fünfter Stelle, 1905 mit 99 Aufführungen an 53 Bühnen an fünfter Stelle, 1906 mit 150 Aufführungen an 64 Bühnen an fünfter Stelle.

Darunter sind auch alle deutschspielenden Bühnen in Oesterreich und einige in Rußland usw. inbegriffen.

Aus diesen Zahlen ergibt sich, daß die Aufführungen des „Hamlet" auf den deutschen Bühnen durchschnittlich sich nicht nur auf gleicher Höhe erhalten, sondern auch mit Vermehrung der Theater eine Steigerung erfahren haben, daß zu keiner Zeit die Wirkung, welche das Stück auf das Publikum ausübte, im geringsten nachließ, und wenn „Hamlet" von den Dramen Shakespeares, was die Anzahl der Aufführungen betrifft, jetzt nicht mehr an erster Stelle steht, so liegt in dieser Tatsache ein weiteres Verdienst gerade dieses Stückes: „Hamlet" war unter allen dramatischen Dichtungen Shakespeares der Pionier für die Einführung seiner übrigen Werke in Deutschland, und wie wohl ihm diese Aufgabe gelungen, beweist nichts besser als der Umstand, daß heute selbst die anfänglich dem Publikum widerstrebenden Stücke Gemeingut der Nation und das tägliche Brot für die deutsche Bühne geworden sind.

Darstellung.

Schon in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, wie die geistigen Strömungen der Zeit auf die Darsteller des „Hamlet" eingewirkt haben, und tatsächlich treten uns unter ihnen, der Reihe nach, bestimmte Typen entgegen, die durch Besonderheiten in Auffassung und Wiedergabe der Rolle ihrer Zeit gleichsam den Spiegel vorhalten. Ehe aber einzelne Epochen und Personen daraufhin geprüft werden, erscheint es nicht überflüssig, das Wesen der darstellenden Kunst von Grund aus zu untersuchen, gewissermaßen in kurzen Zügen eine Kritik der Schauspielkunst zu geben.

Wie weit hat der Schauspieler überhaupt Einfluß auf die Gestaltung seiner Rolle, oder wie weit vermag er seine Auffassung durchzusetzen? Die Freiheit seines künstlerischen Willens ist geringer, als man gewöhnlich annimmt.

Der Schauspieler ist in seiner künstlerischen Gestaltung durchaus abhängig von seinen äußeren Mitteln, von der Art seiner Persönlichkeit, dem Klang seiner Stimme, der Beweglichkeit seiner Gesichtsmuskeln, dem Glanz seiner Augen usw. Alles Ingenium, alle geistige Kraft vermag nichts auszurichten, wenn die persönlichen Mittel der Eigenart des Talentes nicht in besonderer Weise entgegenkommen. Die Talente differenzieren sich, wir könnnen, ohne mit diesen Bezeichnungen den Kern der Sache zu treffen, von heroischen, lyrischen, komischen, sentimentalen Talenten usw. reden, und tatsächlich teilt auch der Bühnengebrauch die Darsteller in bestimmte Fächer ein, die männlichen in Liebhaber, Helden,

Charakterspieler und Komiker, die weiblichen in Heroinen, Sentimentale, Naive und Soubretten. Freilich reichen diese Bezeichnungen nicht aus, und ist man in neuerer Zeit auch bestrebt, diese Fachgrenzen einzuschränken und der Individualität des einzelnen Darstellers einen größeren Spielraum zu gewähren, aber es wird immer ein Verein besonderer Eigenschaften — innerer und äußerer — notwendig sein, die einen Schauspieler für die Darstellung frischer Jugend befähigen, einen andern für die von verschlagenen Charakteren; eine Schauspielerin für die Wiedergabe von heroischen Figuren, eine andere für die von weiblich zarten, munteren, derben usw. Nicht die Stärke des Talentes allein verhilft dem Schauspieler zum Erfolg, sondern die Uebereinstimmung, die sich zwischen Talent und Ausdrucksmitteln ergibt. Eine Begabung kann durch Kraft der Phantasie und durch Reichtum des Geistes sich für die Darstellung idealer Gestalten eignen, eine kleine Figur, eine nichtssagende Physiognomie stehen hindernd im Wege; wiederum vermag die sonore Stimme, ein herkulischer Gliederbau den Anschein geistiger Ueberlegenheit nicht zu geben, versinnlicht dagegen physische Kraft, Mut und Heldentugend. Aber selbst wenn sich diese Uebereinstimmung zwischen Talent und Mittel wirklich ergibt, kommt sie dem Schauspieler nicht in voller Klarheit zum Bewußtsein, denn er sieht sich nicht selbst. Das ist auch der Grund, warum so viele Schauspieler sich nach Rollen sehnen, die außerhalb ihres Wirkungskreises liegen, und ihre Beschränkung nicht zu erkennen vermögen. Oft ist es wirklich nur der Timbre der Stimme, der eigentümliche Glanz des Auges, der den Eindruck geistiger Ueberlegenheit, tiefer Innerlichkeit vortäuscht, aber in jedem Falle nicht das Verdienst des Schauspielers allein, wenn ihm eine Rolle besonders gelingt, sondern eine Vereinigung glücklicher Umstände, die allerdings innerhalb seiner Person liegen und zu der Aufgabe in entsprechendem Verhältnis stehen. So werden wir sehen, daß bei allen berühmten Darstellern des Hamlet diese glücklichen Umstände in irgendeiner Weise zusammentrafen; da die Figur so reich ist wie keine zweite in der gesamten Weltliteratur, so ist die Möglichkeit dieses Zusammentreffens vielfältiger als bei jeder andern.

Um gleich zu beweisen, daß die Qualitäten des eigentlichen Heldendarstellers sich für die Rolle des „Hamlet" nicht eignen, brauchen wir nur an Fleck, Eßlair, Rott, Hendrichs, Anschütz, Ludwig Löwe usw. erinnern, die sich alle an der Rolle des Hamlet versucht haben, ohne daß sich an diese Gestaltung der Ruhm ihres schauspielerischen Namens knüpft; um aber die Wandlungen der Zeit und ihren Einfluß auf die Darstellung der Hamletrolle hervorzuheben, nennen wir gleich hier, um später im einzelnen auf sie zurückzukommen, an berühmten Interpreten vorläufig: Brockmann, Schröder, Beschort, Pius Alex. Wolff, Dawison, Josef Wagner, Sonnenthal, Mitterwurzer, Kainz. Wir werden sehen, daß jeder dieser Darsteller — und noch mancher andere berühmten Namens — ein besonderer Typ ist, der einen aus der jeweiligen Zeitströmung herausgegriffenen und ihr genehmen Hamlet zur Darstellung brachte. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß bei diesen Schauspielern eine dahinzielende Absicht vorlag, oder sie im sicheren Bewußtsein ihre Wege gingen, vielmehr trat zu der glücklichen Uebereinstimmung zwischen Persönlichkeit und Talent, die sie überhaupt zur Darstellung der Hamletrolle vornehmlich befähigte, hier noch ein weiteres hinzu: ihre Eigenschaften, an sich verschieden, deckten sich jeweils mit den an Intelligenz, Geschmack, Anschauung differierenden Forderungen der verschiedenen Epochen. Jedenfalls aber haben diese Darsteller den Geist ihres Zeitalters in sich aufgenommen; ob sie die Erklärer studiert, oder sich in die herrschende phylosophische Richtung vertieft haben, ist einerlei; das Talent, noch mehr das Genie hat seine besondere Weise, zu lernen und zu erfassen, ihm fliegt an, was dem werbenden Fleiß nicht in tausend Nächten gelingt; aber eines steht fest, ohne die der Aufgabe glücklich entgegenkommenden persönlichen inneren und äußeren Eigenschaften wären sie ihrer nicht in der besonderen Weise Herr geworden.

Dieser Umstand darf für die nun folgende Schilderung der einzelnen Darsteller und Darstellungen nicht aus dem Auge gelassen werden, aber es erscheint notwendig, dieser Kritik der Schauspielkunst eine Uebersicht der gesamten literarischen „Hamlet"-Kritik gegenüberzustellen, und zwar eingehender, als es schon in der Einleitung geschehen; läßt sich auch, mit wenigen Ausnahmen, nicht feststellen, welchen Ein-

fluß die Erklärer in bestimmter Weise da und dort auf die schauspielerische Darstellung genommen haben, so wird im ganzen und großen, wie schon angeführt, stets eine Uebereinstimmung zwischen ihr und der zeitgenössischen literarischen Kritik zu finden sein; aber die Schauspielkunst ist nicht immer nur die vorgezeigten Wege gegangen, sie hat vielmehr selber neue gefunden, Kritik und Bühne haben sich gegenseitig angeregt und befruchtet, und beide sind aus den wechselnden Anschauungen und Stimmungen ihrer Zeit gemeinsam hervorgegangen.

Aus diesem Grunde sei ein Vergleich zwischen der ästhetischen Kritik und der schauspielerischen Darstellung in den verschiedenen Phasen des genaueren angestellt.

Die erste, Richtung gebende „Hamlet"-Kritik stamt von Goethe, im Wilhelm Meister: „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann, jede Pflicht ist ihm heilig, diese zu schwer. Das Unmögliche wird von ihm gefordert, nicht das Unmögliche an sich, sondern was ihm unmöglich ist, eine große Tat wird auf eine Seele gelegt, die der Tat nicht gewachsen ist".

Herder nennt das Stück „die Tragödie des Verhängnisses, des schauerlich mächtigen Schicksals; Hamlets Zögern erwächst aus metaphysischen Gewissensskrupeln".

Schlegel betont zwar auch „das Ueberwiegen des Denkens und Erkennens über die Urteils- und Willenskraft, während aber Goethe im Hamlet einen durchaus edlen Charakter erblickt, sieht er die Gestalt aus einem anderen Gesichtswinkel: „nicht bloß die Notwendigkeit treibt Hamlet zu List und Verstellung, er hat einen natürlichen Hang dazu, krumme Wege zu gehen. Er heuchelt gegen sich selbst; seine weit hergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände; man spürt in ihm eine tückische Schadenfreude, er hat keinen Glauben, weder an sich, noch an irgend was; von Aeußerungen religiöser Zuversicht geht er zu skeptischen Grübeleien über, er glaubt an das Gespenst seines Vaters, wenn er es sieht, und sobald es verschwunden ist, wird es ihm beinahe zur Täuschung, seine weithergeholten Bedenklichkeiten sind oft nur Vorwände, um seinen Mangel an Entschlossenheit zu ver-

kleiden, es sind Gedanken, die nur ein Viertel Weisheit und drei Viertel Feigheit in sich haben."

Auch Tieck wirft Hamlet Mangel an Mut vor und nimmt an, daß er im Monolog „Sein oder Nichtsein" „nicht an Selbstmord, sondern an seine Rache und die Todesgefahr denke, der er sich durch Vollziehung aussetze. Aus diesem Grunde, weil er das Leben nicht wagen will, scheue er die Rache."

Noch schärfer urteilt Börne: „So sehen wir Hamlet hingeschleppt von Entwürfen, die seiner Ohnmacht spotten, von Versuchen, die ihm mißlingen, von großen Worten, die ihn lächerlich und kleinen Handlungen, die ihn verächtlich machen."

Aehnlich äußert sich Rümelin: „Hamlets Handlungen sind konfus und unzweckmäßig. Man bemüht sich überhaupt ganz vergebens, von Hamlets Plänen irgendeine nähere Vorstellung zu gewinnen. Wenn er den König getötet hat, wie soll es dann weitergehen? Wie will er die Tat rechtfertigen vor dem Volke? Kann er sich auf die Mitteilung durch eine Geistererscheinung berufen? Oder auf Mienen und Gebärden des Königs bei der Aufführung eines Schauspiels? Und warum läßt er sich nach England schicken?"

Gervinus dagegen erkennt im „Zaudern Hamlets nicht bloß Schwäche, sondern zum guten Teil Weisheit und Gewissenhaftigkeit". Ihm ist „Hamlet der Repräsentant einer neueren vorgeschritteneren Zeit, als Idealist sei er der ihn umgebenden realen Welt nicht gewachsen und ginge daran logisch zugrunde. Die zu genaue Erwägung des Ausganges regt zuerst die moralischen Bedenken auf, nicht gewissenlos und voreilig zu sein, allein die phlegmatische Natur des Mannes bewirke, daß in Vorsicht zu viel, für die Tat nichts geschieht; die feinste Kultur des Gemütes ist ohne Frucht für die Tatkraft, wenn die Bildung des Willens versäumt werde."

Ulrici, gleich Gervinus im Banne Hegels, macht den sittlichen Adel Hamlets geltend, und meint: „Er könne sich zur Tat nicht entschließen, weil er sie aus einer bloß äußeren, nicht zu einer inneren freien Handlung zu machen weiß. Ihn hemmen Gewissen, hohes sittliches Zartgefühl, er zögert aus sittlichen, religiösen, rechtlichen Gründen; schon die An-

nahme der Wahnsinnsrolle beruhe auf einem halben Glauben oder Unglauben an die Worte des Geistes."

Mit der Abwendung von der Hegelschen Philosophie ändert sich auch der Ton in den Urteilen über Hamlet. Gutzkow, in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" (1854) meint: „Hamlet, der in der Irre seiner Entschlüsse geht, hält die Welt nicht deshalb für schal und unersprießlich, weil er sie schon ausgekostet hat, sondern weil er früh durch eine trübe Philosophie a priori und a posteriori durch ein schmerzliches Geschick zur Erkenntnis kam, daß dies Leben der aufgewandten Mühe und Sorgen nicht wert sei." Schon in dieser Auffassung machen sich die Einflüsse der aufkommenden pessimistisch-philosophischen Richtung geltend; durchaus der Anschauung sind die späteren Aesthetiker Döring, der Hamlets seelischen Zustand direkt aus Verbitterung herleitet, und F. Paulsen, der Hamlet geradezu einen Pessimisten nennt, „der seine boshafte Freude daran hat, die Schlechtigkeit der Welt aufzuspüren."

War die Hegelsche Schule in einer gewissen Unklarheit und Verworrenheit auf dem Gebiete der Psychologie befangen, so sucht die neuere „Hamlet"-Kritik dem Problem gerade vom psychologischen Gesichtspunkte aus beizukommen. Den Uebergang bilden Rötscher und Bulthaupt. Der erste urteilt: „Hamlet leidet an dem inneren Zwiespalt zwischen der Reflexion und der Tat; er kann die Brücke zwischen der Unredlichkeit der Gedanken und der Beschränktheit, welcher sich der Mensch im Handeln unterwerfen muß, nicht finden. Immer von neuem drängt sich zwischen sein Wollen und Handeln die Reflexion, in Hamlet ist die Schuld des theoretischen Bewußtseins individualisiert." Bulthaupt will den Gegensatz zwischen Hamlets Zögern bei der Rache und seinem sonstigen raschen Handeln daraus erklären, „daß ihn zur Rache kein innerer Trieb leite, daß sie ihm als etwas Fremdes von außen aufgetragen sei, so daß er hier Frist zum Nachdenken habe. Mit dem Herannahen der Reflexion könne er nicht mehr impulsiv sein. Blut und Urteil scheiden sich allzusehr."

Diese letzte Bemerkung leitet zur modernen Anschauung über, denn in neuerer Zeit ist ein Einschlag der alles beherrschenden Naturwissenschaften auch in der ästhetischen

Kritik zu verspüren. Hippolit Taine war der erste, der entschieden diese Wege ging. Er sagt in seiner Geschichte der englischen Literatur: „Die überspannte Einbildungskraft, die Hamlets Nervenschwäche und Seelenvergiftung erklärt, erklärt auch sein Benehmen. Die allzu lebhafte Phantasie erschöpft den Willen durch die Energie der Bilder, die sie anhäuft, und durch den wahnsinnigen Eifer, der sie verzehrt. Hamlet besitzt die Seele eines Künstlers, der, von Natur zum Genie bestimmt, vom Schicksal zum Unglück und Wahnsinn bestimmt war."

In diesen Bahnen wandeln Wetz und Prölß. Wetz äußert sich: „Hamlet ist der Sklave und das Opfer seiner erhitzten Einbildungskraft, er gehört zu den Menschen, bei denen alle sie näher angehenden Ereignisse bloße Gefühlsstürme entfesseln und welche im Auskosten des Gefühls das durch die Umstände gebotene Handeln unterlassen." Prölß findet „einen in Hamlets Natur wurzelnden Zug von Trägheit, der ihn bestimmt, sich den Entschlüssen und den zur Handlung drängenden Einwirkungen der äußeren Wirklichkeit überhaupt zu entziehen."

Damit betritt die ästhetische Kritik das Gebiet der Pathologie, Dr. Anton Delbrück hält in Zürich, als Psychiater, geradezu Vorträge über Hamlets Wahnsinn, G. Weiß veröffentlicht ein Buch: „Hamlet und seine Gemütskrankheit", und Josef Kohler stellt Hamlet vor das Forum der Jurisprudenz. (Shakespeare vor dem Forum d. J., Würzburg 1884.)

Wahnsinn und Genie sind eng verwandt, und eine neue Anschauung wieder sieht in Hamlet nur das Genie. Auf diesem Standpunkt stehen Vischer und nach ihm Türck, der seiner Anschauung ein ganzes Buch widmete und, wie schon in der Einleitung erwähnt, Hamlet als „genialen Menschen und entgleisten Idealisten" bezeichnet.

Tadelte entweder die ältere Auffassung Hamlets Handlungsweise, oder versuchte zu entschuldigen, zu beschönen, zu verklären, so nimmt die neue Kritik für das Verhalten Hamlets Partei, verteidigt und rechtfertigt. Vischer urteilt: „Der Grund von Hamlet's Mißgeschick sei ein Ueberschuß des Denkens; die Reflexion zehre die zum Handeln nöthige Naturkraft der Seele hinweg. Damit die That ganz rein, ganz gerecht ins Werk gesetzt werde, soll die gründlichste Untersuchung über die Wahr-

heit der Schuld ihr vorangehen, und kein Schatten blinder Leidenschaft, kein Flecken ungerechter Zuthat sie begleiten."

Auf einem ähnlichen Standpunkt steht Werder: „Was hat Hamlet in Wahrheit zu thun? Was ist seine wirkliche Aufgabe? Eine sehr scharf bestimmte, aber eine völlig andere als die Kritik ihm aufbürden will. Nicht den König über den Haufen zu stechen, sondern ihn zum Geständnis zu bringen, ihn zu entlarven, zu überführen, das ist seine Aufgabe, und wir erblicken die ungeheuer reale objektive Noth und Klemme, in die Hamlet durch das Gebot des Geistes kommt. In der Natur seiner Aufgabe und in der Art, wie er sie versteht und zu lösen unternimmt, darin, daß von der Genialität des Dichters ein gut Theil auf ihn selbst übergegangen ist, ein größeres als auf ein anderes Geschöpf Shakespeares, darin liegt es, daß er eine so große poetische Gestalt, und daß unser Interesse für ihn ein so einziges ist. Und gerade jene Art seiner Verstellung ist der energische Zug jener ihm so eigenst verliehenen und ihn spezifisch auszeichnenden Begabung; er darf dem Grimm und Rachegefühl nicht folgen, er muß seine Vernunft so stark zügeln, und darum die Pein erdulden. Seine Galle geht nicht mit ihm durch, sein Wille bändigt das Herz. Der geduldige Muth ist es, der Muth der Vernunft, der aus der Ehrfurcht vor einer heiligen Pflicht entspringt; er stößt den König nicht nieder, weil er die Rache der Entlarvung verpfuschen würde."

Auch L. Klein in seiner „Geschichte des Dramas" ist dieser Meinung: „Hamlet könne den König gar nicht tödten, wenn er nicht den Beweis für die Schuld vor dem Volk erbringen könne, daher Hamlet's Unthätigkeit und Grübelei."

Noch einen Schritt weiter geht Löning: „Hamlet wolle die ihm auferlegte Rache überhaupt nicht ausführen, diese Aufgabe *sei ihm einfach zuwider*. Es ist nicht wahr, daß wir von Hamlet nur Reflexionen hören und keine Handlungen sehen, er handelt im Stücke sehr viel und energisch, nur sind seine Handlungen nicht auf das gerichtet, was die Kritik eigensinnig von ihm verlangt. Hamlet handelt seinem Naturell gemäß nur sporadisch, stets nur zur Erreichung nächstliegender Zwecke."

Gelber sieht im Hamlet geradezu das strikte Gegenteil eines Schwächlings, einen Helden, „der von der Wahrheit

über die Enthüllung des Geistes nicht überzeugt ist, und um deswillen kann er dem Gebot nicht nachkommen, bis er sich Gewißheit verschafft hat."

In den letzten Auffassungen spüren wir deutlich den Einfluß der neuesten philosophischen Richtung von der „Herrenmoral".

Es erschien insoweit notwendig, die ästhetisch kritische Hamlet-Literatur in ihrem Zusammenhang und ihrer Aufeinanderfolge zu betrachten, um die Linie aufzudecken, welche die Auffassung in ihrem wechselnden Laufe genommen; und um Kennzeichnung dieser Linie ist es uns auch in bezug auf die Darstellung zu tun, um das Verhältnis, in dem das Einzelne zum Ganzen steht, denn nur aus einem solchen Gesichtspunkt kann sich ein historischer Ueberblick ergeben.

Die Linie nun, in der sich die Darstellung in der Zeiten Lauf bewegte, deckt sich so ziemlich mit der der literarischen Kritik, nur daß epigonische Rückfälle dort sich noch öfter ereignen als hier, weil die Kunst der Darstellung, wie schon betont, trotz dem Einfluß der Erklärer auf selbsteigenem Boden steht, der aber, wie diese, aus dem gleichen Quell seine Nahrung zieht: aus den geistigen Strömungen der Zeit.

Erst sah die ästhetische Kritik in Hamlet das schöne, reine, edle moralische Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, dann wurden seine Schwächen absichtlich hervorgehoben, und es fiel ein Schatten auf die strahlende Figur. Mit dem Aufkommen der Hegelschen Philosophie, der alle Wirklichkeit nur ein Denkprozeß ist, wird die Gestalt Hamlets wieder reiner, aber wesentlich blässer, durch den Einschlag an Pessimismus gewinnt sie Blut und Farbe; die psychologische Durchleuchtung läßt dann neue Reize hervortreten, stellt neue Gesichtspunkte auf, und endlich die letzte Auffassung, die in Hamlet einen veritablen Helden und keinen Schwächling sieht, steht der ursprünglichen diametral gegenüber.

Nicht alle diese Phasen hat die Kunst der Darstellung in gleichem Schritt mitgemacht. So lange überhaupt der Schrödersche „Hamlet" gespielt wurde, sah sich die Gestalt in ihrem geistigen Reichtum verkürzt, noch mehr aber das Stück. Brockmann stand noch im Banne der englischen Auffassung, die gerade zu der Zeit ihren Weg über den Kanal nach Hamburg gefunden hatte; einen Tag nach Rückkehr Schröders

von seiner Reise, wo er „Hamlet“ in Prag gesehen, begannen die Adreß=Comptoir Nachrichten in Hamburg mit dem Abdruck der Lichtenbergschen Briefe über Garrick und dessen Hamletdarstellung. Schröder selbst war dann ein Hamlet schon im Sinne Goethes; der „hinterlistige, verschlagene Hamlet“ ist in der Theatergeschichte in keiner besonderen Type vorhanden, vielleicht hat ihn Daniel Borchers so gespielt, möglicherweise auch Czechitzky, dagegen dürfte Beschort in seiner Nüchternheit als der typische Hamlet der Hegelschen Periode gelten. Wolff, als der Schüler Goethes, war in seiner Auffassung ein Epigone, und hier zeigt sich ein Zusammentreffen von Kritik und Darstellung, denn um diese Zeit lenkte auch jene wieder in Goethes Anschauung ein, um so mehr, als gerade jetzt zwei glänzende Interpreten in diesem Sinne hervortraten: Emil Devrient und Josef Wagner, denen sich später, in moderner Färbung, Sonnenthal anschloß. Dawison und Dessoir stellen den Typus des pessimistischen Hamlet dar, aber schon Barnay brachte in seine Darstellung mit bewußter Absicht pathologische Züge, mehr noch Mitterwurzer, Bonn suchte brutal die Herrennatur geltend zu machen, und die Auffassung von Kainz schmilzt moderne und ältere Züge glücklich in eins zusammen; während aber die Kritik zu einem der ursprünglichen Anschauung entgegengesetztem Resultat gelangt, nähert sich, was die Darstellung betrifft, die letzte bedeutsame Gestaltung der Rolle, die durch Kainz, sichtlich derjenigen Brockmanns, und so erscheint hier der Ring geschlossen.

Freilich kommt für die Schauspielkunst noch ein Moment in Betracht, das stärker als Erklärer und Zeitströmung auf sie einwirkt, das aber mit der letzteren wieder unmittelbar zusammenhängt: die zeitgenössische Dichtung. Sie ist es, welche die darstellende Kunst modelt und ihren Absichten unterwirft; die Schrödersche Schule konnte in ihrem Realismus nur eine „Hamlet“=Bearbeitung brauchen, die in Prosa geschrieben war, die Uebergangszeit, die den Vers noch wenig zu meistern wußte, brachte nur schwächliche Leistungen, als aber der deutsche Klassizismus in Blüte stand, und in der darstellenden Kunst die Weimarsche Schule sich mit der Hamburger glücklich verschmolz, erwuchsen der deutschen Bühne jene glänzenden Hamletdarsteller, von denen oben die Rede war, die kurzweg als die „sentimentalischen“ bezeichnet werden mögen. Der natu=

ralistische Einschlag, den die deutsche Bühne erfuhr, spiegelt sich in der Hamlet-Gestaltung Bonns wider, die interessant, aber unpoetisch war, während Kainz vermöge seiner rhetorischen Kunst den modernen Hamlet idealisiert, aber wohlgemerkt, ohne ihn zu sentimentalisieren, und trotzdem jene psychologische Durchleuchtung nicht vermissen läßt, welche die deutsche Schauspielkunst durch die Interpretation der Dichtungen Henrik Ibsens sich anzueignen wußte.

Nach diesem Ueberblick über das historische Ganze sei im einzelnen jetzt ein Bild der verschiedenen Darsteller des Hamlet geboten; das Verhältnis, in dem sie zu Zeit und Entwicklung stehen — nach unserer Darlegung die Hauptsache — ergibt sich wohl von selbst in der nötigen Klarheit aus dem Vorstehenden und dem Abschnitt: Geschichte. Was die älteren Darbietungen anbelangt, sind wir ohnehin auf die vorhandenen Ueberlieferungen angewiesen, und es kann ein genaues Bild selbstverständlich nicht überall geboten werden, weil einerseits oft die Berichte fehlen, sich auch in Einzelheiten widersprechen, anderseits die schauspielerische Leistung überhaupt nicht festgehalten werden kann, da selbst die genaueste Beschreibung ihr nicht gerecht wird, der Eindruck aber, der erzielt wurde, beweist in allen Fällen die suggestive Kraft, die von der Leistung ausgegangen war. So besitzen wir z. B. von der Brockmanns, des ersten berühmten Hamletdarstellers, eine eingehende und detaillierte Beschreibung aus der Feder des zeitgenössischen Dichters und Dramaturgen J. F. Schink, auf die wir noch zurückkommen, allein nicht diese und andere in der Hauptsache doch unzulänglichen Schilderungen vermögen uns die von der Darstellung ausgehende Gewalt zu versinnlichen, sondern die enthusiastischen Berichte über die Aufnahme, die sie erfahren, den Eindruck, den die Gestaltung allenthalben hervorrief. Das gleiche gilt von der Darstellung Schröders. Dennoch soll versucht werden, das Bild der einzelnen schauspielerischen Leistungen mosaikartig zusammenzusetzen, allein immer nur im Hinblick auf das Ganze, auf die Wandlungen, die sich in Anschauung und Wiedergabe vollzogen haben. Brockmanns „Hamlet" war jedenfalls von der Auffassung Garricks beeinflußt, denn obgleich er selbst den großen Engländer nicht gesehen hat, so erschienen, wie bereits erwähnt, gerade um jene

Zeit die Briefe Lichtenbergs, welche die Darstellung Garricks ziemlich genau beschreiben, auch mögen persönliche Mitteilungen das ihre getan haben, wie es denn in der Seestadt Hamburg viele gab, die Garrick noch in London gesehen hatten. Die Wechselwirkung war vorhanden, denn es ist wohl nicht zufällig, daß gerade in Hamburg Shakespeare für die deutsche Bühne gewonnen wurde, nachdem kurz zuvor Garrick in London durch seine hinreißenden Darstellungen das Interesse für den Dichter aufs neue geweckt hatte. Lautet doch die erste über die Hamburger Aufführung erschienene Kritik im Adreß-Comptoir folgendermaßen: „Brockmann hat sich in der Rolle selbst übertroffen. Bei der ersten Aufführung war sein Spiel nicht so meisterhaft, und es schien, als ob er furchtsam wäre. Er, der zum erstenmal in Garrick's Meisterrolle auftrat, worunter so viele die Rolle von Garrick selbst gesehen hatten, fürchtete sich vielleicht vor den Parallelen. Daher kam es auch, daß er den wahnwitzigen und nicht wahnwitzigen Hamlet nicht genug in Sprache, Aktion unterschied, der doch um desto mehr abstechend gespielt werden muß, weil Hamlet sich toll stellt. Herr Brockmann hat diesen Fehler in den folgenden Vorstellungen ganz verbessert, und alle die Garrick spielen gesehen, haben auch ihm das verdiente Lob beigelegt.“ Auch Litzmann ist der Ansicht, daß Brockmann in der angegebenen Weise beeinflußt war, und meint (Schröder 2, Seite 43), „daß er, irregeführt durch Lichtenberg's Briefe, hingerissen durch die Lebhaftigkeit seines Geistes, angereizt durch die Begier, ein ganzes Auditorium zu fesseln, den Hamlet, im Gegensatz zu Schröder, zuweilen in ein falsches Licht stellte.“ Ferner schreibt Moses Mendelsohn in seiner Berichterstattung über die Berliner Aufführung am 29. Januar 1778 an Zimmermann: „Erst bei der dritten, vierten Vorstellung kam es mir vor, als wenn ich eine Möglichkeit entdeckte, wie Garrick ihn dennoch übertroffen haben kann. Der Engländer, sagte ich mir, oder vielmehr meiner freigeisterischen Kritik zu seiner rechtgläubigen Empfindung, mag vielleicht weniger gethan, und dadurch mehr geleistet haben. Es erschien mir, als wenn Brockmann für den Charakter dieses Prinzen zu viel thue, sich zu lebhafte Bewegung gebe, und zu viel nachahmende Geberden in sein Spiel mischte. Zuweilen war mir, als wenn ich einen feierlichen Gelehrten erblickte, wo ich das vornehme Wesen eines

Prinzen erwartete. Endlich glaubte ich sogar zu bemerken, daß er die allmählige Gradation und die mannigfaltige Abänderung der Launen und Gemütsbeschaffenheiten, in welche der Dichter diesen unnachahmlichen Charakter gerathen läßt, nicht genau studiert habe. Mit einem Wort, wenn ich meiner Kritik Gehör gebe, so kann der Engländer den Deutschen zwar nicht in dem täuschenden Ausdruck der Leidenschaften, wohl aber in der Kenntnis der großen Welt und in dem tiefen Studium seines Autors übertroffen haben. Jedoch getraue ich mir nicht, diese meine Gedanken öffentlich zu behaupten, um der Inschrift der Schaumünzen, welche diesem großen Schauspieler geprägt wurden, nicht geradezu zu widersprechen."

Eine Rotstiftzeichnung von Daniel Chodowiecki versinnbildlicht uns die äußere Erscheinung Brockmanns als Hamlet; obwohl nicht untersetzt, erscheint er doch nur von mittlerer Größe, seine Formen sind rund, voll, etwas weiblich sogar. Seine Stirn ist hoch, sein dunkelbraunes krauses Haar bildet auf dem Scheitel eine leichte kurze Locke; die Züge haben einen weichen, phlegmatisch träumerischen Ausdruck, wir ahnen eine Seele, die erfüllt ist von heißestem Verlangen nach edlem reinem Glück, aber niedergebeugt von unerklärlicher Traurigkeit. Freilich weisen die anderen noch vorhandenen Bildnisse aus jener denkwürdigen Aufführung in Berlin im Gesicht Brockmanns nicht den gleichen Ausdruck auf; der Stich mit dem Hinweis: „Die Mausefalle, 3. Aufzug, 2. Scene" zeigt uns Brockmann neben Ophelia in einer etwas eckigen Stellung vorgebeugt am Boden sitzend, die Hände flach auf den vorgestreckten Beinen liegend und im Gesicht einen beinah vergnügten Ausdruck.

Setzen wir noch die Charakteristik hierher, die Meyer, der Schröderbiograph, von Brockmann gibt. (1., Seite 260) „Er war ein schöner Mann, dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, seine Stimme blieb in ihren leisen und lauten Tönen wohlklingend, er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Keine günstige Begleitung, kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm, aber die Heftigkeit selbst. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn, er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdruck dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er, belohnend und reichlich, in allen sanfteren Zügen und Ueber-

gängen der Menschlichkeit, des Mitleids und der Rührung. Waren vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemischt, durfte er sich zu Schmeicheleien und Neckereien herbeilassen, so mußte er triumphieren. Was ihn außer der Bühne zu einem der angenehmsten Gesellschafter machte, konnte auf der Bühne nicht mißfallen. Das Liebkosen, welches die Herzen bestach; der Blick, der alles ausdrückte, was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung Stolz blieb; die Wolke Schwermuth, die der Freude Platz machte: sind nie glücklicher ausgedrückt, als durch ihn. Sein Prinz in Emilia, die spöttische Laune seines Hamlet und Alles was dahin einschlägt, können nicht übertroffen werden, und sind vielleicht nicht erreicht. Auch kleidete ihn manches Andere; auch verstand er wohl, was er nicht in höchster Vollendung auszudrücken vermochte, auch zog er sich glücklich aus jeder Schwierigkeit und war immer auf der Bühne zu Hause."

Wie sich aus dem weiter unten stehenden Vergleich zwischen ihm und Schröder ergibt, war Brockmanns Hamlet jedenfalls nicht nachdrücklich auf den Ton der Schwermut gestimmt, auch fehlte es ihm nicht an ausgesprochen humoristischen Zügen, die in seinem liebenswürdigen Naturell ihre Ursache hatten; das Urteil einer dänischen Schriftstellerin, die ihn später in Wien gesehen, stimmt damit überein: „noch macht er unterweilen den Wildfang von Stande und er mag vortrefflich in diesen Rollen gewesen sein, denn selbst jetzt muß er darin gefallen." (Samlinger til Schack Staffelts Leonet.) Daß Brockmann der Rolle starke humoristische Lichter aufgesetzt haben mochte, geht auch aus der schon erwähnten Schilderung Schinks hervor, welcher nach einer vollständigen Abhandlung, die er über den Charakter Hamlets gibt, die Leistung Brockmanns eingehend berichtet: „Ich fühle seinen Hamlet als wahres Werk des Genies. Das Gefühl seines Werthes ist kein flüchtiger Eindruck, sondern das Resultat einer zwölfmaligen Ueberzeugung. Jede Schönheit seines Spieles, jeder Zug des Genies, den er seinem Hamlet einwebte, schwebt so klar, so deutlich vor meiner Seele, daß es die festeste Ueberzeugung ist, die aus mir ruft: Brockmann ist ein großer Schauspieler und einer der vorzüglichsten Deutschlands." Doch scheint ihn das erschütternde Pathos in Brockmanns Leistung weniger

befriedigt zu haben, als jene Stellen, wo die schneidende Ironie vorherrscht; „die Scene mit dem Geist hat Schink ganz kalt gelassen; der Geist tritt auf, Herr Brockmann schlägt ein Kreuz, wirft den Hut herunter, steht mit bebendem Knie, keuchendem Athem und vorgebeugtem Leibe da, und indem der Geist näher tritt, redet er ihn mit gebrochner Sprache und zwar mit halben Tönen an. In der ganzen Scene ist Brockmann's Ton der Ton des Bebens und Zagens. Da ihm der Geist verschiedenemale winkt, reißt er sich von seinen Freunden los, schwankt, sein Schwert vor sich gestreckt, mit zitterndem Schritt vor ihm her. Mit dem folgenden Akte finge Hamlet an ‚den Gecken zu spielen', und dies war Brockmann's Triumph." Dagegen tadelt Schink den Auftritt mit Ophelia, der humoristisch gewirkt habe. „Diese Scene enthält so viel Rührendes, so viel ans Herz drängendes, daß ich es Herrn Brockmann kaum vergeben kann, daß er durch sein am unrechten Ort den Gecken spielen, uns alle diese Rührung weglachen gemacht hat." Sehr gerühmt wird das Spiel in den Auftritten mit Polonius, in der Szene mit der Flöte usw., alles in allem enthält aber auch diese Schrift mehr ein Zeugnis für die Bedeutung des Schauspielers, als ein sicheres Bild von der in Frage kommenden Leistung, gibt aber einen weitereren Beweis von dem enormen Eindruck, der erzielt wurde.

Ein fachmännisches Urteil fällt der schon erwähnte Joh. H. F. Müller von der k. und k. Hof- und Nationalschaubühne in Wien, der nach Hamburg geschickt wurde, um Brockmann zu sehen und gegebenenfalls zu gewinnen. Er berichtet an seine Behörde: „Hamburg besitzt drei Männer, welche unserer Nationalbühne zur großen Zierde gereichen würden, Brockmann, Schröder und Reinecke. Schon in der ersten Scene des ‚Hamlet' zeigt Brockmann den denkenden Künstler. Er trat mit edlem Anstand auf. Seine Sprache ist rein, rund und kraftvoll, seine Stellung, da er den Geist seines Vaters erblickt, war malerisch. Sein starrer, auf das Phantom gehefteter Blick entwickelte sich, da er in der Folge das schreckliche Verbrechen seines Oheims erfuhr, mit nach und nach steigender, richtiger Gradation in Rache drohender Züge. Auch im Wahnsinn vergaß er die Natur nicht, da er zuweilen absichtlich Vernunft erblicken ließ, sich aber meisterhaft wieder faßte, und in seine erkünstelte Verwirrung zurückkehrte. Unter dem kleinen Schauspiel, welches

auf seine Anordnung dem König und seiner Mutter vorgestellt wird, fixierte er seinen Oheim mit forschenden Augen, und in seinen Blicken las man über dessen Betroffenheit triumphirende Freude, die Worte des Geistes bestätigt zu finden."

Durch einen Bericht, den die Berliner Literatur- und Theaterzeitung über die „Hamlet"-Vorstellung in Berlin im Jahre 1779 erstattet, und der sich, was Brockmann betrifft, auf Schinks Urteil stützt, kommen wir jetzt auch auf den Hamlet Schröders zu sprechen, oder vielmehr erfahren wir wenigstens aus dem Bericht, wie und worin sich die Auffassung Schröders von der Brockmanns unterschied: „An der Stelle: ‚Scheint? nein es ist . . .' war bei Brockmann der klagende Ton vorherrschend, man war nicht das Mindeste an Bitterkeit gewahr. Bei Schröder fiel der Ton der Schwermuth gar merklich in den des Unwillens, den er zwar zu verstecken bemüht war, den er jedoch bei den Worten: ‚diese Dinge scheinen' mit Stärke — dennoch aber mit einem gewissen Ansichhalten — hervorbrachte. In dem dann folgenden Selbstgespräch, welches Brockmann blos mit Wehmuth vortrug, machte Schröder alle die verschiedenen Affekte, die in seiner Brust kämpften, durch die mannigfaltigen Abänderungen seines Tones ersichtlich. Lediglich die Worte: ‚O, daß dies feste Fleisch . . .' brachte er mit der tiefsten Rührung hervor, die aber gleich darauf — ‚O Gott! wie ekelhaft . . .' durch Widerwillen verdrängt waren. Bei der ersten Begegnung mit dem Geist taumelte Schröder hinter sich, im Zurücktaumeln stürzte ihm der Hut ab, keuchend und an jedem Gliede zitternd, bog sich sein Leib noch immer nach rückwärts (im Gegensatz zu Brockmann, der sich vorwärts beugte), er blieb einige Momente in dieser Stellung, dann beugte er sich allmählig wieder vorwärts hin, lauschte dem Geist entgegen, und nun erst fand er Worte, die aber seine Zunge halb nur herauszubringen vermochte. Und so paßte auch vollkommen sein letzter Zuruf: ‚Gieb dich zur Ruh', unglücklicher Geist', den er mit der größten Rührung hervorbrachte. Brockmann sagte alle diese Reden, bis auf die letzte, in schäkernder Laune. Im dritten Aufzuge spielt Schröder den Gecken gerade so wie Schink es fordert und wie es auch Shakespeare's klarer Sinn giebt; er bleibt immer unter Vermummung des Narren noch Hamlet, artet nie zum bloßen Lustigmacher aus, läßt gar oft die Larve fallen, die er bloß

aus Politik vorgenommen. Die Mischung von Schwermuth und Lustigkeit macht — nach Schink — einzig und allein das Närrische am Hamlet aus. Im Auftritt mit Ophelia suchte Schröder auf das Herz zu wirken, während Brockmann für die Lachmuskeln arbeitete, indem er noch immer den Gecken fortzuspielen für gut fand, da er doch den freundschaftlichen Warner machen wollte, der bisweilen, wenn ihn sein Unmuth anwandelt, ins Ironische und Bittere fällt. Schröder's Ton in den Worten: ‚Geh in ein Nonnenkloster', den er auf das mannigfachste abzuändern wußte, war kein bitterer, ins Komische fallender, sondern der des freundlichen Zuredens, der aber, je mehr er wiederholt ward, je mehr Wärme und Seelenandrängendes bekam. Auch in dem Auftreten mit der Königin brachte Schröder's Darstellung große Wirkung hervor. Bei den Worten: ‚Ein zusammengeflickter Lumpenkönig' schlug er mit Heftigkeit auf das Bildniß des Oheims, so daß es zertrümmerte; er verfolgte mit den Augen die auf der Erde rollenden Stücke; bei Brockmann war das Abdrehen des Gesichtes von der Mutter nicht gerechtfertigt. Bei dem unvermutheten Auftreten des Geistes wird Hamlet von Entsetzen ergriffen. Wenn er fragt: „Wie steht es um Euch, Mutter?' so sah sich Brockmann nach dieser um, Schröder dagegen blickte unverwandt die Erscheinung an, indem er mit schwankender Hand die Mutter hielt."

Ueber Schröder finden wir ferner bei seinem Biographen Meyer (1., Seite 308) folgendes Urteil: „Sicherlich hat er keine Rolle mit größerer Wahrheit dargestellt, als den Hamlet, und würde schwerlich eine richtiger getroffen haben, wenn er auch nicht der Künstler gewesen wäre, der er war. Denn gerade die Stimmung, wodurch er sich im Leben auszeichnete, herzliches Gefühl, Hang zur Schwermuth mit schneidendem Witz und genialischer Laune abwechselnd, machten ihn zum Geistesverwandten des Shakespeareschen Hamlet. Er würde ihn errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet; er würde, in ähnlichen Verhältnissen, selbst Hamlet gewesen seyn. Schink, der Schrödern nicht gesehen, aber die Rolle studiert hatte, entwarf, ohne darnach zu streben, in dem was er über Brockmann's Hamlet schrieb, gleichsam eine Schilderung des Schröder'schen Spiels. Seit Brockmann Schröders Hamlet in Wien beobachtet, Schink's Bemerkungen gelesen, gefiel es ihm,

selbst von seiner früheren Manier abzuweichen und sich ihrer Ueberzeugung zu nähern."

Aehnlich äußert sich Devrient in seiner Geschichte der Schauspielkunst (2., Seite 365): „Wenn man das Fortwachsen des Urteils über Brockmanns Hamlet in den damaligen Zeitschriften verfolgt, tritt es unzweideutig hervor, daß seine Liebenswürdigkeit, sein Feuer über die Mängel seiner Auffassung, die erst durch Schröder's Spiel berichtigt wurden, getäuscht hat."

Ueber Schröders Hamlet liegen noch anläßlich seiner Gastspiele verschiedene Urteile vor. So urteilt Lorenz Westenrieder in den „Beiträgen zur schönen Literatur" (2. Jahrg. 1., Seite 475) über das Auftreten Schröders als Hamlet in München: „Der Anblick eines solchen Mannes ruft wunderbar hohe Ahnungen in die Seele, er hatte jede Bewegung in seiner Macht, jede entstand aus Ursachen und doch ohne alle Mühe kam jede aus reiner Natur." Das Urteil der „Mannheimer Schaubühne" gelegentlich des schon erwähnten Gastspiels am dortigen Nationaltheater lautet: „Heute sahen wir den großen Schröder als Hamlet. Er überdenkt und fühlt, was er spricht; in seinem Gang ist Anstand, seine Mienen, Geberden und Stellungen sind edel; sein Organ ist schön, seine Aussprache deutlich, aber seine Brust ist schwach."

Schröder war damals schon berühmt, und der Tadel hat sich nicht an ihn herangewagt; so bestätigen uns viele Zeugnisse den großen Erfolg, den er in der Rolle des Hamlet errang. Freilich, wenn wir auf sein Bild einen Blick werfen, auf diese klugen, feinen, milden und abgeklärten Züge, auch seinen sonstigen Rollenkreis in Betracht ziehen, in dem alle Fächer vertreten waren, nur das des eigentlichen Liebhabers nicht, so drängt sich unwillkürlich die Frage auf, ob es dem Schröderschen Hamlet nicht doch an einem gefehlt haben mag: dem Anschein wahrhaftiger Jugendlichkeit. Es ist ein anderes, die Jugend darzustellen und jung zu sein. Schröder, der zu jener Zeit auch schon den Lear gab, dürfte trotz aller schauspielerischen Kraft und Verwandlungsfähigkeit in dieser Hinsicht manches schuldig geblieben sein. Die ausgesprochenen Charakterdarsteller, die in späterer Zeit gute Hamletspieler waren, litten, wie wir noch sehen werden, ebenfalls an diesen Mängeln.

Noch haben am damaligen Hamburger Theater unter Schröder Lambrecht und Zimdar den Hamlet gespielt, während der Meister in diesen Vorstellungen den Laertes gab, diese wenig bedeutenden Leistungen sollen uns nicht beschäftigen, dagegen muß der aus Schröders Schule hervorgegangene Reinecke größere Beachtung finden. Bei jener Erstaufführung in Hamburg spielte er den König, später, als der gefeierte Schauspieler der Bondinischen Gesellschaft in Dresden, Leipzig und Prag den Hamlet mit seltenem Erfolg, auch in Berlin hat er in dieser Rolle gastiert. Reinecke war durchaus ein Schauspieler der realistischen Hamburger Schule, sein herrliches Organ und seine schöne Gestalt wurden überwogen durch sein Darstellungstalent, das besonders im Konversationsstück keinen Gegner zu scheuen hatte; in dem Bemühen, die Unnatur zu verbannen und der Natur näher zu kommen, ist er aber vielleicht manchmal zu weit gegangen. Sein nach dem Gemälde von A. Graff in Kupfer gestochenes Bildnis zeigt uns lebhafte große Augen, eine freie Stirn und einen feingeschnittenen Mund, der Beredsamkeit, Schelmerei und Grazie verrät. Meyer urteilt über ihn (2., Seite 293): „Die Natur hatte so viel für den Mann gethan und die Kunst so gar nichts an ihm verdorben, daß er sich den ersten Meistern der Bühne zur Seite stellen durfte. Er trug das Gepräge männlicher Schönheit, Würde und Rechtschaffenheit. So lange er noch Liebhaber spielte, war es mir etwas wahrscheinlicher, daß er geliebt werde, als daß er verliebt sei. Darin und in allen schimmernden Ergüssen des Witzes, der Laune, der Neckerei durfte er es mit Borchers und Brockmann nicht aufnehmen; dagegen wirkten seine ernsten und zärtlichen Väter, seine ritterlichen und soldatischen Charaktere unwiderstehlich. Schröder's Gluth unter der bewegten Asche, Brockmann's hinreißende, seelenvolle Beredsamkeit, Borchers Genialität waren ihm nicht verliehen, aber das Herz war bei seinen Worten." Müller, jener nach Hamburg gesandte Wiener Schauspieler, bemerkte an ihm die Eigentümlichkeit „gewisse Reden nur gleichsam hinzuwerfen, als wären sie des Heraushebens nicht werth, um sie eben dadurch äußerst interessant zu machen."

Wir besitzen eine ausführliche Charakteristik über Reineckes Darstellung des Hamlet, sie ist anläßlich seines Berliner Gastspieles am 26. April 1780 in der Literatur- und Theater-Zei-

tung enthalten (3., Seite 664): „Er kommt mit niedergesenktem Leib und langsamen Schrittes daher und bleibt ganz in Nachdenken versunken, bis ihn die verhaßten Worte des Königs gleichsam aus dem Schlaf wecken; er ist unzufrieden, daß er dem Mann, den er verachtet, Antwort geben soll; die lange Deklamation des Königs ist für ihn nichtiges Geschwätz eines Heuchlers, allein den Bitten seiner Mutter leistet er sogleich Gehorsam, eilt auf sie zu, küßt ihr mit Zärtlichkeit die Hand. In der Scene mit Ophelia ist Hamlet's Charakter Melancholie im höchsten Grade, eine Wirkung der eben mit sich gehaltenen Unterredung, im Spiel mit der Mutter Lindigkeit, durch eine nothwendige Strenge überdeckt; wenn er seiner Mutter die Gemälde ihrer Männer zeigt, so hält er sie beide zugleich vor; der Geist erscheint, dessen Erblickung Reinecke auf eine sehr natürliche Art vorstellt, indem er das Gemälde bei Seite wirft, und so den Geist erblickt. Hab ich je einen Schauspieler all das ausdrücken sehen, was der Zustand, in dem er sich befand, verlangte, so ist es Reinecke, in dieser Scene und doch ist es Leidenschaft ohne alle Uebertreibung, ganz die gute unverstellte Natur."

Dagegen lautet ein Bericht über die Dresdener Darstellung vom 4. April 1778: „Den 5. März ward ‚Hamlet' hier zum erstenmal gegeben. Obgleich Herr Reinecke den Hamlet nicht ohne Beifall gespielt, so hat er mir doch in verschiedenen anderen Rollen weit besser gefallen, und ich wünschte daher wohl die Rolle von Herrn Brockmann zu sehen."

Alles in allem genommen, dürfte Reinecke der Rolle des Hamlet keine neuen Seiten abgewonnen haben; wahrscheinlich ließ er auch den Schwung der Jugend vermissen, da sich der Ruhm seines schauspielerischen Namens vornehmlich an Rollen wie Paul Werner, Odoardo, Götz, Essex usw. knüpft.

In ähnlichem Verhältnis zu der Rolle des Hamlet steht J. F. Fleck, dem Reinecke das Vorbild war, doch übertraf er den Meister an innerer Glut und Beredsamkeit. Tieck bietet uns im „Phantasus" eine ausdrucksvolle Charakteristik von Flecks schauspielerischer Persönlichkeit: „Er war schlank, nicht groß, aber von schönstem Ebenmaß, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, feingezogene Brauen, edle Stirn und Nase. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und reich an vollen, klaren Tönen in der Höhe wie in

der Tiefe, ein wahres Flötenspiel stand ihm zu Gebote; sein Ton war in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wut wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen."

Auch Fleck war aus Schröders Schule hervorgegangen, spielte als Anfänger in Hamburg den Oldenholm, dann eine Zeitlang den Laertes und, als das Stück 1782 wieder aufgenommen wurde, den Hamlet, und zwar „mit einem Glück und so mancher überraschenden Feinheit in Ton und Ausdruck, daß er in der That seine großen Vorgänger nicht nur erreichte, sondern überhaupt nichts zu wünschen übrig ließ, daher ihm auch das Publikum mit wärmstem Enthusiasmus lohnt."

Es mag Fleck mit der Rolle des Hamlet ergangen sein, wie es manchem Schauspieler in ähnlichen Fällen ergeht: sie wachsen aus der Rolle heraus. So hat Fleck den Hamlet an der Stätte seines Ruhmes, in Berlin, nur einigemal gegeben, fand aber den Gipfel seiner Größe in der Darstellung des Wallenstein.

Noch ist des genialen Daniel Borchers zu gedenken, der gleichfalls vorübergehend unter Schröder in Hamburg war. Ein Kritiker der Berliner Literatur- und Theater-Zeitung stellt ihn als Künstler Eckhof und Brockmann zur Seite. Besonders gerühmt wird sein Mienenspiel, das die Mängel seiner oft unverständlichen Sprache übersehen ließ. Der mehrfach schon erwähnte J. H. F. Müller schreibt über ihn an Freiherrn von Kienmayer: „Dieser junge Mann ist ein Beobachter und Nachahmer des großen Eckhof. Studium der Natur schien sein Leitfaden zu sein. Er spielte vortrefflich. Ich werde ihn bei meiner Rückkehr in verschiedenen Rollen zu sehen trachten, und fände ich Brockmann nicht so, als Se. Durchlaucht, der Fürst Kaunitz mir die Erfordernisse eines Subjektes zu Liebhaberrollen vorzeichneten, so werde ich Borchers Anträge machen." Oft hat wohl Borchers den Hamlet nicht gespielt, doch schmückt sein Bild in dieser Rolle — scharfe, eckige Züge — eine Bearbeitung, die in Frankfurt a. M. herausgegeben wurde. Dort — wohl auch andernorts — ist Borchers in der Rolle des Hamlet aufgetreten und, obschon kein Bericht über seine Leistung vorliegt, dürfte, nach allem was wir von ihm wissen, der Hamlet nicht die Rolle gewesen sein, die im Mittelpunkte seines Talentes lag. Devrient (II., 153)

schildert uns Borchers als „blond, genial, wohlgebildet, nur daß ihm wie Eckhof der Kopf in den Schultern steckte; er war von außerordentlich vielseitigem Talent, lebhaftem Mienenspiel, voll Feuer, Geist und sprudelndem Witz, und hielt sich mit Begeisterung an Eckhofs Muster. Daher kam es dann auch, daß er den Ausdruck verbissener Wut zu seiner Lieblingsfärbung wählte." Borchers, der hauptsächlich in Charakterrollen auftrat, dürfte in der Rolle des Hamlet mit seiner Auffassung wohl neue Wege gegangen sein, und die Annahme ist gestattet und mit Borchers künstlerischem Naturell wohl in Einklang zu bringen, daß seine Darstellung die Züge von Hinterlist aufwies, welche die Kritik eine Zeitlang auffällig betonte.

Schon im vorigen Abschnitt haben wir eine Reihe von Hamletdarstellern genannt, die in den nächsten Jahren und Jahrzehnten über die deutschen Bühnen schritten; nicht aller dieser Schauspieler vermögen wir im einzelnen zu gedenken. War es einerseits die Neuheit und die Gewalt der darzustellenden Rolle, die ihnen außerordentliche Erfolge brachte, so standen sie anderseits mit ihrer Auffassung und Wiedergabe wohl durchaus im Bann ihrer mustergültigen Vorgänger Schröder und Brockmann. Nicht in gutem Sinne machte z. B. Wäser in Breslau eine Ausnahme, der die Stelle: „Geh' in ein Kloster" mit der Miene eines erzürnten Befehlshabers gab und dabei noch mit der Hand nach der Tür wies; er hätte auch sagen können: Marsch! in ein Nonnenkloster! Auch derlei Ausschreitungen mögen Nachahmer gefunden haben, aber im großen und ganzen wies die erste Gruppe der Hamletdarsteller einen gemeinsamen Zug auf, schon dadurch, daß sie insgesamt auf dem Boden der Schröderschen Bearbeitung standen.

Wir greifen aus dieser Gruppe noch alle jene Namen heraus, die als schauspielerische Persönlichkeit sowohl wie als Darsteller des Hamlet Anspruch auf Beachtung haben.

Da ist Christ. W. Opitz zu nennen, welcher der Nachfolger des früh verstorbenen Reinecke bei der Bodinischen Gesellschaft war. Devrient zwar bezeichnet ihn in seiner Geschichte der Schauspielkunst als eine „flache Natur, einen Mann für Kotzebue, doch besaß er eine gewisse Grazie des Geistes und Körpers"; nach Körners Urteil — des Vaters —

durfte man aber nicht Tiefe und Geist bei ihm suchen. Berichte aus Prag und Berlin, gelegentlich seiner dortigen Gastspiele, rühmen aber an seinem Hamlet Innigkeit, Wahrheit, Natur, ganz besonders aber seine Lebhaftigkeit und Feinheit. So lautet ein Bericht der „Litt. und Th. Ztg.“ (VI., 287) vom April 1783: „Er ging in manchen Stücken von seinen berühmten großen Vorgängern ab, aber die Festigkeit seines Spieles zeigte, daß er seine guten Gründe dafür haben müsse. Vorzügliche Szenen von ihm waren die Unterredung mit dem Geist im ersten, und die mit der Königin im vierten Akt, wo uns besonders gefiel, daß er nicht so rauh mit ihr umging und zeigte, daß ihn die Achtung, die er ihr als Mutter schuldig sei, von einer üblen Behandlung abhalte.“

J. G. Seume in seinem „Ein Wort an die Schauspieler“ schildert darin den Eindruck, den er von Opitz als Hamlet empfangen: „Die Natur hatte ihm nicht die Kraft gegeben, sich auf gleichen Fuß mit Reinecke zu stellen, das benimmt seinem Werte nichts, die Natur hat Ordnung gemacht, und diese hebt niemand mit aller Anstrengung und dem ganzen Zauber seiner Kunst auf; Opitz machte den Prinzen vortrefflich, aber Reinecke, der den Geist gab, war König.“

Auch Boeck, der als erster nach Brockmann in Gotha und später in Mannheim den Hamlet gab, wäre mit einigen Strichen zu charakterisieren. Er scheint in einer gewissen Deklamationsmanier befangen gewesen zu sein; Schröder erzählt von ihm folgendes Bekenntnis: „Er brauche nur kurze Zeit vor dem Abgang etwas leiser zu reden, und dann auf einmal los zu donnern, dann folgt der Beifall immer.“ Devrient urteilt über ihn: „Er nahm im Tragischen den Mund zu voll, deklamierte gesangartig oder bellte.“ Schiller äußerte sich anläßlich seiner ersten Aufführung der „Räuber“: „Herr Boeck als Räuber erfüllte seine Rolle, soweit es dem Schauspieler möglich war. Schade nur, daß Herr Boeck für seine Rolle nicht Person genug hat. In der mitternächtigen Szene am Turm höre ich ihn noch mit aller pathetischen Kraft den Mond und die Sterne beschwören.“

Boeck war also kaum ein hervorragender Darsteller des Hamlet und gab ihn gewiß nur äußerlich und mit Routine. Doch äußert sich A. Pichler in seiner „Chronik des Theaters

in Mannheim": „Herr Boeck habe in der Rolle großen Erfolg erzielt." Auch Heinrich Beck, der Freund Schillers und erste Darsteller des Ferdinand in „Kabale und Liebe" hat später den Hamlet gespielt. Er gastierte 1790 in Weimar in der Rolle, und schreibt die Herzogin Amalia an Knebel: „Das Theater (damals noch die Bellomosche Gesellschaft) ist etwas verbessert durch einen Akteur aus Mannheim, welchem Herr von Dalberg erlaubt hat, einige Zeit hier zu spielen; der Mann spielt mit vieler Kunst, Verstand und Feinheit, er ist noch aus der Schule des Eckhof."

Eßlair, der berühmte Heldendarsteller, spielte in Mannheim den Hamlet, gab aber bald die Rolle auf, die Gewalt seiner sonoren Stimme, die Wucht seiner Erscheinung standen ihm bei der Gestaltung im Wege.

F. A. Zuccarini, der den Hamlet in München spielte, war, wie Prölß in seiner „Gesch. der D. Schauspielkunst" mitteilt, „durch seine Erscheinung wie zum Liebhaber und jugendlichen Heldenspieler geschaffen, er verband damit Weltanstand und Ungezwungenheit, ohne besondere Tiefe zu besitzen"; nach Devrients Urteil hatte er zwar „Gewandtheit, Anstand und Laune, aber sein Pathos war bloß theatralisch".

Der erste weibliche Hamlet, Frau Abt, fand einen großen Bewunderer. In „Beyträge zur Lebensgeschichte des Schauspieldirektors Abbt (anonym Frankfurt, 1864) heißt es: „Im Parterre stehend, hatte ich die Freude über den Jüngling, der schon in seinem 18. Jahre solch ein Wesen trieb und den ganzen hohen männlichen Sinn zeigte. Das Bild des großen Prinzen wuchs fast zur höchsten Vollkommenheit, so daß es auch in der Erinnerung sogar den Brockmanns übertraf."

Eingehender müssen wir uns mit dem ersten Wiener Darsteller, mit Josef Lange, beschäftigen, der im Rahmen jener Erstaufführung, von der im vorigen Abschnitt die Rede war, die Titelrolle spielte. Lange war zu jener Zeit gewiß noch nicht zur künstlerischen Reife vorgedrungen, aber jahrzehntelang ein berühmtes Mitglied des Burgtheaters, haben wir es ohne Zweifel mit einer eigenartigen, künstlerischen Persönlichkeit zu tun, die gerade zur Rolle des Hamlet in einem besonderen Verhältnis steht: schmückt doch sein lebensgroßes Bildnis als Dänenprinz die Ehrengalerie der Schauspieler des Burgtheaters. Ed. Devrient urteilt über ihn (II.,

409): „Josef Lange, ein schöner jugendlicher Liebhaber von Einsicht und Bildung, war zum Maler erzogen worden, was der Wahl seines Kostüms, dem Stil seiner Stellungen und Bewegungen zugute kam, obschon die Hinneigung zur Antike, besonders im Lustspiel, als absichtlich auffiel. Seine Rede hatte Wärme und zeugte für Weichheit des Gefühls, nur sein Ausdruck der Leidenschaft schien gemacht, und man warf ihm Ueberhäufung von Akzenten vor.“ Meyer sagt in seiner Biographie Schröders folgendes: „Langes Spiel ließ wenig zu wünschen übrig. Er war Maler, und malerisch sein Gang, seine Haltung, sein Anzug, sein ganzes Benehmen, ohne je ins Gezierte zu verfallen. Solange er kalt und nicht mit sehr erschütterter Empfindung zu sprechen hatte, befriedigte auch sein Vortrag. Sobald er leidenschaftlich werden mußte, schien manches Triebwerk und Schule. Indessen ersetzte der Körper, was das Ohr vermißte. Man sah ihn so gern, daß man ungern mit dem rechnete, was man hörte. Unter allen Liebhabern stand und bewegte sich keiner so gefällig, wie er. Er gab jeder Rolle etwas, das nur er zu geben fähig war, und was er nicht gab, versagten ihm nicht sowohl Anlagen und Kräfte, als frühere Leitung und Bildung, die meiner Ansicht nach irrig sind.“ Meyers Urteil, der Schröders begeisterter Freund und Lobredner war, fällt um so mehr ins Gewicht, als Lange offenbar zu Schröder in einem künstlerischen Gegensatz stand und die Einfachheit der Hamburgischen Schule vermissen ließ. In Langes Spiel spiegelten sich wohl französische Vorbilder wieder, die er in seinen jungen Tagen noch in Wien gesehen haben mochte. Auch Castelli, der zeitgenössische Wiener Dichter, erkennt Langes Vorzüge in einer starken sonoren Stimme und in der Geschicklichkeit, sich in edlen, malerischen Stellungen zu präsentieren, seine Deklamation erschien ihm immer pathetisch und sehr unrichtig, „jede Rolle wurde nicht der Ausdruck des Charakters, sondern er spielte immer nur sich selbst“. Die Vermutung, daß Lange sich an dem Spiel der Franzosen gebildet hat, wird durch eine diesbezügliche Bemerkung in der „Geschichte der Theater Wiens“ bestätigt und hinzugefügt: „Mit demosthenischem Fleiß machte Josef Lange sein tiefes, sprödes Organ den Anforderungen des Liebhaberfaches gefügig und beugte

es, wie er selbst erzählt, zum reinen Ausklang sanfter und schmelzender Töne."

Wir haben es bei Lange wahrscheinlich mit einer Hamlet-Darstellung zu tun, die mehr ins Aeußerliche ging, aber gewiß effektvoll war, denn übereinstimmende Zeugnisse bestätigen, daß Lange die Zuhörer durch das Feuer seiner Rede hinzureißen wußte. Seine Darstellung und künstlerische Eigenart, soweit es die Rolle des Hamlet betrifft, dürfte mit der des späteren Vertreters der Rolle am Burgtheater, mit Ludwig Löwe, gewisse Aehnlichkeit gehabt haben, und kommen wir auf die Leistung Löwes noch zurück; jedenfalls ist Lange einer der Grundpfeiler gewesen, auf dem sich die künstlerische Tradition des Burgtheaters aufgebaut, wenn es freilich Schröder vorbehalten war, in diese Kunstgemeinschaft den Ton und die Wahrheit der Natur zu bringen, die, in schöner Verschmelzung erst mit dem Schwung der französischen und später mit der Weimarschen Schule, sich bis heute im Ensemble wohl erhalten hat. Denn auch die Einflüsse der Tradition wirkten an den einzelnen hervorragenden Theatern auf die „Hamlet"-Darstellung ein, wie wir dies auch in der Geschichte der Berliner Aufführungen verfolgen werden, und Tradition, welche im lebendigen Darsteller noch wirksam ist, läßt in vielen Fällen einen Rückschluß auf die Eigenheit längst verstorbener zu. Nur durch diese an einzelnen Stätten gepflegte Tradition vermögen wir uns entschwundene Leistungen im Bilde zu vergegenwärtigen.

Wir kommen nun, um bei Berlin wieder anzuknüpfen, auf die nächste Gruppe der Hamlet-Darsteller, auf die ersten Interpreten der Schlegelschen Uebersetzung, müssen aber vorher in Kürze noch eines Darstellers aus der Schröderschen Periode gedenken, Carl Czechitzky, der 1782 als Hamlet überaus glücklich debütierte und lange Jahre, bis 1795, in Berlin Vertreter der Rolle war. Meyer nennt Czechitzky „ausgezeichnet durch geistige und körperliche Vorzüge, theaterhaft, witzig, bekannt mit dem Ton der großen Welt", und wie Devrient ihn schildert, war er „in kalten weltmännischen Rollen ebenso sicher, wie in leidenschaftlichen und heimtückischen, in der Heftigkeit aber zu gewaltsamen Gebärden, zu Geschrei und Grimassen geneigt". Die Mischung seines Talentes ließ mithin eine Lösung der Aufgabe im Sinne jener Ausleger

zu, die auf Goethe folgten und die Verschlagenheit im Charakter betonten. Unterstützt wird diese Mutmaßung durch den Umstand, daß Czechitzky in seiner guten Zeit auch ein ausgezeichneter Darsteller des Franz Moor gewesen. Das uns erhaltene Bildnis des Schauspielers zeigt eine sehr energische Physiognomie.

Der erste Darsteller, der unter Ifflands Direktion im Jahre 1799 die Rolle des Hamlet im Original nach der Schlegelschen Uebersetzung spielte, war, wie schon im vorigen Abschnitt erwähnt, F. J. Beschort, vorher unter Schröders zweiter Direktion in Hamburg, nach Devrient „schön, gewandt, liebenswürdig, voll Feinheit im Gefühl, vornehm im ganzen Wesen, nur von auffallend eckigen Armbewegungen; hätte es seiner Stimme nicht an nachhaltiger Kraft gefehlt, so wäre er auch in der Leidenschaft hinreißend gewesen". Markgraffs Theaterlexikon vom Jahre 1839 meldet: „Beschort zählt zu jener Schule, welche vor allen Dingen auf eine vollkommene Durchbildung bedacht war und dort, wo das schaffende Genie fehlte, durch den feinen Takt, den geschmackvollen Vortrag das Uebereinstimmen zwischen Deklamation und Gestikulation und zumal durch den Adel und weises Maßhalten diesen Mangel zu ersetzen wußte. Spiel und Vortrag waren bei Beschort künstlerisch einfach, edel, elegant, falsches Pathos floh er, nach Effekten haschte er nirgends, der Wahrheit und der Natur strebte er nach." Sein Bild zeigt uns einen schönen Mann mit scharfem Profil. Setzen wir dieser Charakteristik, welcher seiner schauspielerischen Erscheinung in der Gesamtheit entspricht, die Berichte über seine Leistung als Hamlet gegenüber; in jener schon erwähnten Besprechung der „Preuß. Jahrbücher" (1799, III.,) heißt es: „Herr Beschort als Hamlet kann auf den Beifall der Zuhörer rechnen; die Umformung nach dem neuen Text beeinträchtigt zwar gelegentlich seinen Schwung, in Stellen, wo ihm das nicht begegnete, hat er seine Talente glänzend entwickelt, zumal in dem Monolog, den Hamlet nach der Begegnung mit Fortinbras spricht, und den wir gerade für den schönsten des Stückes halten." In der „Berliner Dramaturgie" äußert sich C. A. Nicolai im zweiten Stück: „Wir werden uns freuen, wenn wir von ihm (Beschort) einst über das Ganze seines Spieles den vollen Beifall bezeugen können, den wir ihm jetzt über sein

Spiel in der Szene mit der Ophelia, mit Güldenstern, mit Polonius bezeugen müssen." Eine eingehendere Besprechung finden wir in den schon mehrfach erwähnten Denkwürdigkeiten von F. L. Schmidt (I., 115): „Namentlich mißfiel mir der Hamlet Beschorts, der seine Rolle mit geradezu beleidigender Kälte ausführte; und gibt es eine reizbarere Seele als die des Hamlet? Wahre Schwermut fehlte ihm durchaus, er war höchstens ein Brummbär, eigensinnig und starrköpfig. Völlig verfehlt war die Ermordung des Oldenholm oder, wie er hier hieß, Polonius, im vierten Akte; noch erfüllt von der durch das Schauspiel so gut als völlig erhärteten Gewißheit über die Ruchlosigkeit des Claudius, so kommt Hamlet zu seiner Mutter, durch das Gespräch wird sein Gemüth noch stürmischer aufgeregt, alle Leidenschaften sprechen aus ihm, nur in dieser Aufregung kann Hamlet den raschen Entschluß fassen, den Oldenholm, den er fälschlich für den König hält, zu ermorden. Was that nun der Berliner Hamlet? Kalt und gleichgültig ging er zur Thür, öffnete sie, zog dann in aller Ruhe seinen Degen und verübte den Mord! Ein gröberer Mißgriff ist kaum zu denken." Freilich war Schmidt, wie wir durch Costenobel erfahren, selbst ein Hamlet-Spieler, und kein guter, mithin ist sein Urteil nicht ganz unparteiisch.

Alles in allem genommen, dürfte aber jener erste Hamlet der neuen Periode den bisherigen glut- und blutvollen Vertretern der Schröderschen Schule blaß gegenübergestanden haben und, ohne es zu beabsichtigen und zu wollen, im Rationalismus der Zeit befangen gewesen sein. Sein Nachfolger in der Rolle war H. E. Bethmann, ein Schüler Ifflands, der, entschiedener noch als Beschort, Wärme und hinreißenden Schwung vermissen ließ. Dann kam Pius Alex. Wolff an die Berliner Hofbühne und spielte über ein Jahrzehnt dort den Hamlet, da er aber unter Goethe in Weimar groß geworden, und aus einem andern Kreise stammt, werden wir seine Darstellung gesondert betrachten. Freilich modelte er unablässig an der Rolle und paßte sich mehr und mehr der Berliner Stimmung an. Doch scheint sein Nachfolger, Wilhelm Krüger, der im nächsten Jahrzehnt der Hamlet der Berliner Hofbühne war, sich die Schwächen Wolffs und nicht dessen Vorzüge zum Muster genommen zu haben, denn Ed. Devrient berichtet über Krüger: „Mit einer

ebenso weichen als kraftvollen Stimme begabt, wußte er diesen Vorteil, bei glücklicher Routine, in vorherrschender Deklamationsmanier durch gesangartige Toneffekte und Kraftexplosion beim Publikum zu verwerthen." Ganz im Banne eines kühlen Rationalismus stand gewiß Eduard Devrient selbst, als er an der Berliner Hofbühne eine Zeitlang den Hamlet spielte. Hendrichs, der berühmte Heldenspieler, ein kraftstrotzender Tell, ein biderber Götz, war nach Martersteig (465) ein „in allgemeiner Theatralik umherirrender Hamlet". Karl Frenzel urteilt über diese Leistung: „Die Vorzüge Hendrichs, seine gewinnende Erscheinung, der Adel seines Ganges und seiner Bewegungen, der melodische Wohllaut seines Organs kam gegen seine Schwäche: die geringe Schärfe der Auseinandersetzung, das Unvermögen, der Rolle geistig Herr zu werden, nicht auf." Hendrichs spielte den Hamlet nur einige Male, Josef Wagner, der ausgezeichnete Vertreter, ging bald nach Wien, dann kam die Rolle an Ludwig Dessoir, der sie zwei jahrzehntelang mit größtem Erfolge inne hatte. Seine Darstellung wollen wir im Zusammenhang mit der von Bogumil Dawison betrachten, aber, obwohl glutvoll und innerlich, besaß auch Dessoirs Hamlet einen rationalistischen Zug, der in dem des Nachfolgers, Gustav Berndal, wieder schärfer und selbständiger hervortrat. Berndal brachte nach Frenzel „nur das rhetorische Moment zur Geltung, bis zu Hamlets Wesen drang er nicht vor". Das letzte Glied in der Kette war Maximilian Ludwig. Martersteig (Das deutsche Theater XIX. Jahrh.) berichtet: „Ludwig's Hamlet dürfte sich zwar an künstlerischer Reife, an edler Melancholie der schönen Linie nicht neben den von Josef Wagner stellen, doch der Gesamteindruck war, vermöge der noch größeren Reaktionsfähigkeit für seelische Dissonanzen und dann auch durch die einheitliche Jugendlichkeit der Gestalt, ein hinreißender. Der Ausdruck einer durch inneren Zwiespalt verirrten Seele war in jenen Jahren ein Eigenstes dieses Schauspielers; doch frühzeitig stellten sich Mängel ein: dem Realismus zuliebe ein Zerhacken der Rede, ein Erkalten des Temperaments."

Karl Frenzel urteilt: „Führt uns Ludwig auch nicht den ganzen Hamlet vor, so bringt er viel Erfreuliches, nähert sich die Gestalt der Emil Devrient'schen, die Tiefe Hamlet's,

die Dessoir nach der melancholischen, Dawison nach der satyrischen und wahnverwirrten Seite hin ausschöpften, wird nur gestreift."

Jedenfalls war Ludwig, namentlich in den letzten Jahren, ein nüchterner Hamlet, der den geistigen Gehalt der Rolle voll ausschöpfte, aber nicht die Fülle an Blut- und Nervenkraft besaß, welche den Zuhörer überwältigt.

Kehren wir zur Hamletdarstellung von Pius Alex. Wolff zurück. Wir wissen, daß er die Rolle unter Goethes Leitung studierte, überhaupt der Lieblingsschüler Goethes war. Sagte doch Goethe zu Eckermann: „daß er Wolff allein im eigentlichen Sinne seinen Schüler nenne, daß dieser ganz in seine Maximen eingedrungen gewesen, ganz in seinem Sinne gehandelt habe. Seine Gestalten trugen das Bewußtsein von sich selbst auf der Stirn; unmittelbare täuschende Lebenswärme athmeten sie nicht, man hätte sie oft nur durch Rede und Gebärde gegebene Interpretationen des Gedichtes nennen können." Und an einer andern Stelle: „Unter den männlichen Personen wurden die Nachtheile der Deklamationsmanier am wenigsten an Wolff wahrgenommen, welcher das erste Studium der rhythmischen Uebereinstimmung überwunden hatte und den Vers auf eine freie musterhafte Art behandelte."

Ueber Wolffs Darstellung des Hamlet finden wir unmittelbar nach der Weimarer Aufführung eine Besprechung in Wahlmanns „Zeitung für die elegante Welt", sie unterzog Wolffs Spiel eingehender Betrachtung. Fand einzelnes vortrefflich, lobt das tiefe Studium, das der Darsteller dieser schwierigen Rolle gewidmet, „daß er nirgends in leeres Deklamieren, in hohlen Prediger- oder Professorenton verfallen sei". Im ganzen aber vermißte man an der Darstellung die Einheit und tadelte, daß der Darsteller mit dem Gebärdenspiel zu freigebig war und die tragische Würde gelitten habe.

Aus einem Vortrag Holteis, den Martersteig in seiner Biographie Wolffs mitteilt, erfahren wir: „Wolff's Hamlet ist ebenso unbeschreibbar, ebenso unzerlegbar, als Shakespeares Dichtung selbst. In zwanzig Jahren, glaube ich, ist keine Woche vergangen, wo er die Rolle nicht vorgenommen und umstudiert hätte, immer glaubte er der proteischen Gestalt neue Seiten abzugewinnen. Die Scene mit der Ophelia

habe ich ihn dreimal ganz verschieden geben sehen. Einmal sprach er die Schlußworte: ‚Geh' in ein Kloster,' ton- und gemüthlos, wie an andere Dinge denkend, das andere Mal erzürnt, wie über ihr Schicksal ernstlich besorgt und aufgeregt. Und endlich hatte er einen ganz anderen Weg eingeschlagen und sagte sie wehmüthig, zärtlich wie ein scheidender, betrübter Liebhaber, den Wahnsinn ganz vergessend."

Ferner besitzen wir eine ausführliche Besprechung von Adolf Müllner anläßlich eines Gastspiels von Wolff in Leipzig: „Herr Wolff gab weder den altherkömmlichen, aus bunten Lappen zusammengenähten Prinzen, noch den neubeliebten an Willen, Plan und That gleich insolenten Schwächling, und doch hing alles, was er gab, so innig zusammen, unter sich und mit dem Ganzen, daß seine Darstellung mir die vollkommenste Befriedigung gewährte. Die Basis war unnenbarer Schmerz über eine Unthat, wovon seine Mutter Mitschuldige war, und verachtender Spott über die Gebrechlichkeit menschlicher Moralität. Dies Lob gilt der Auffassung der Rolle, die Ausführung war ein ungleich größeres Verdienst, und so viel ich der Hamlets gesehen habe, ein ihm eigenthümliches. Ungewöhnlich war es, daß er die erste Scene mit dem Geist zu Anfang ganz mit dem Rücken gegen den Zuschauer spielte. Die Rede Hamlets klang um so schauerlicher, als man den Mund nicht sah, aus dem sie kam, und seine Richtung dämpfte den Schall, ohne daß die Verständlichkeit darunter litt. Das war der Fall im Anfang des Monologs hinter dem betenden König. Wolff ging hier in der Heimlichkeit zu weit, wie er früher im Gebärdenspiel zu weit gegangen war, wo er bei den Worten: ‚mit einer Nadel bloß' die Länge der Nadel an dem kleinen Finger der linken Hand versinnlichte. Vortrefflich dagegen war sein Abgang im zweiten Akt: ‚das Spiel sei die Schlinge' usw. Er sprach diese Worte schon fast in der Kulisse, die Zuschauer waren jetzt nicht da für ihn, und nur um so lauter scholl ihm dafür der Beifall nach. Ebenso herrlich gelang die Scene mit der Ophelia, wo er im verstellten Wahnwitz seinem beklemmenden Zweifel an der menschlichen Tugend Luft macht. In der Schauspielscene, wo er zu ihren Füßen liegt, war er für Aug und Ohr wahrhaft hinreißend, jede Lage, jede Wendung war eine würdige Aufgabe für die Malerei und

Bildhauerkunst. Musterhaft endlich sein Sterben. Mir graut in solchen Momenten immer vor dem leidigen: auf dem letzten Loch pfeifen. Warum soll man auf der Bühne nicht die Lunge anstrengen, um vernehmlich zu sprechen, solange es nöthig ist, daß es vernommen werde? Herr Wolff that es mit täuschender Wahrheit."

Aus diesen Berichten geht hervor, wie unablässig Wolff mit der Aufgabe gerungen und wie er in immer größerem Maße ihrer Herr geworden, denn seinen Zeitgenossen galt er als der unübertrefflichste Vertreter der Hamlet-Rolle. Auf seinen Schultern steht die Gestaltung Emil Devrients, die einen Höhepunkt in der deutschen Hamlet-Darstellung bezeichnet; ehe wir uns ihm zuwenden, sei seines Vorgängers in Dresden, Friedrich Julius, gedacht, der auf Opitz folgte. Tieck schreibt in den „Dramt. Blättern" (I., 122): „bei allen seinen großen Verdiensten fehlte diesem Künstler doch der eigentlich tragische Ton, dafür besaß er Grazie, Laune und wahren Anstand." Böttiger charakterisiert uns in der Dresdener Abendzeitung seinen Hamlet: „Julius gab uns einen durchaus in seinem Innern aufgeregteren, lebendigeren Hamlet, von der bekannten Erfahrung ausgehend, daß der in der Thatkraft schwächere Vernünftler stets Bemäntelung seiner Unentschlossenheit suchend, immer weitere stärkere Anläufe nehmend, um so lebendiger in Worten sich abarbeitet, je weniger das Wort zur That kommen kann. Der Humor sei bei ihm immer die Frucht der Verbitterung gewesen, Hamlet sei bei Julius nie feig und als Zungenheld erschienen, aus seinem königlichen Anstand habe überall Adel der Gesinnung und eine Genialität geblickt, wie Ophelia sie schildert."

Ehe wir uns der bedeutsamen Darstellung durch Emil Devrient zuwenden, setzen wir zunächst eine allgemeine Charakteristik dieses Schauspielers hierher, wie sie August Lewald in den „Hamburger Originalien 1844" gibt: „Der Künstler ist jetzt vielleicht einer der vorzüglichsten in dem Fach der ersten Liebhaber auf dem deutschen Theater. Schon seine Erscheinung ist durch und durch poetisch. Mir ist in dem weiten Reich der Szene, soweit ich es durchzog und kennen lernte, keine ähnliche vorgekommen. Sein Vortrag ist etwas schleppend und spart die Momente aus, wo er feurig, hinreißend werden soll. Dieses Aufsparen der Effekte thut übrigens dem sinnigen Zu-

hörer wohl, da es bei Emil nie auf Kosten der Wahrheit geschieht."

Ueber Emil Devrients Hamlet reihen wir die Urteile aneinander, wie wir sie in Heinrich Houbens „Emil Devrient" gesammelt finden. Es heißt dort: „Die besonders in London sich anknüpfende Debatte über Devrient's Hamlet erfordert zuerst einige Worte über diese Darstellung des unergründlichsten aller dramatischen Charaktere durch unseren Künstler. Hermann v. Friesen, Gustav Kühne stimmten ziemlich darin überein, daß Devrient die empfindsame Seite hier zu stark hervorhob, und Feodor Wehl bestätigt dies durch die Aeußerung, daß er besonders die Scene mit der Mutter zu einer geradezu überraschenden Wirkung brachte. So viel ist gewiß, daß der Hamlet einer der berühmtesten Rollen Devrients war, er ist ja auch die zweite seiner meistgespielten Rollen, und der ‚unendlich süß bestrickende Zauber, der von diesem weichherzigen, träumerischen, wortreichen und tatenarmen Jüngling' ausging, ist durch zahllose Zeugen beglaubigt. Aber die kühlsten Richter sind uns gerade hier die liebsten. Heinrich Laube fand diesen Hamlet ‚zu alt und weise', und Gustav Freytag urteilte ähnlich, wenn er sagt: ‚Devrient wandte diesem Charakter durch viele Jahre liebevolle Arbeit zu und benutzte dafür die Ueberlieferungen berühmter Vorgänger mit verständiger Auswahl, dennoch war sein Hamlet eine zwar ehrenwerthe und in Vielem zwar wohlgelungene, aber keine reiche und volle Schöpfung, etwas zu glatt und kühl verständig, das reiche Gemüthsleben dieses warmherzigen Helden kam nicht zu vollem Recht.' Dagegen urtheilt Gutzkow: ‚Wenn derjenige Hamlet, den Emil Devrient mit zwölfmaligem stürmischen Hervorrufe auf unseren Bühnen spielt, ganz der Richtige ist, dann kann man allerdings nicht begreifen, wie dieser fast athemlose, hetzende und gehetzte im ewigen Drang des Außersichseins befindliche Hamlet, der also die Thatkraft gleichsam selber ist, nicht dazu kommt, Dänemarks von einem Usurpator eingenommenen Thron binnen vierundzwanzig Stunden zu befreien.' Es überrascht," fügt Houben hinzu, „hier von einem zu stürmischen athemlosen Element in Devrient's Hamlet zu hören, von dem andere Beobachtungen nichts wissen." Houben hat die Stelle in Costenobles Tagebuch übersehen, die folgendermaßen lautet: „11. Mai 1836." „Was diesem Künstler" (Löwe)

„von Natur aus fehlt, besitzt Emil Devrient in reichstem Maß. Gestalt, Gesicht, Auge, Klang der Stimme, alles ist vorhanden, um einen ganz vollkommenen Hamlet zu schaffen. Einzelnes wurde unbeschreiblich schön und mit herzerhebender Wahrheit gesprochen, aber zuweilen artete es in so grelle Töne aus, die sehr unangenehm an den Franz Moor Ludwig Devrients erinnern. Das Publikum war um so entzückter, je schroffer Hamlet mit seinen Farben ausschweifte."

Wahrscheinlich hat Emil Devrient die Rolle in jüngeren Jahren heftiger gegeben, als später, wo er sich mehr und mehr des Maßhaltens und schöner Ruhe befleißigte. Wir schließen noch das Urteil Rötschers an, das er anläßlich eines Gastspieles von Devrient in Berlin 1846 fällte: „Das Bild, das Devrient überhaupt hinstellte, entsprach wohl dem edlen, tiefverwundeten, geistvollen, sich verzehrenden Prinzen. Im Einzelnen weichen wir freilich in Vielem ab. Devrient schleppte uns viele Reden so, daß dadurch ein Zug von Absichtlichkeit und Unwahrheit entstand. So gleich die erste Anrede an die Mutter: ‚Scheint gnädige Frau' und die Begrüßung der Freunde. Auch die Hast des Fragens nach der Gestalt des Geistes hätten wir noch schärfer ausgeprägt, und die Worte: ‚meines Vaters Geist in Waffen' weniger von Sentimentalität gefärbt gewünscht. Die Anrede an den Geist dagegen gelang vortrefflich, wie auch das Spiel während der Erzählung desselben. Daß Hamlet gleich nach dem Verschwinden des Geistes zur Erde stürzt, scheint uns ebensowenig motivirt, als die Wiederholung dieses Aktes bei dem zweiten Erscheinen des Geistes im Zimmer der Mutter. Mit dem berühmten Selbstgespräch ‚Sein oder Nichtsein' sind wir im Wesentlichen einverstanden, nicht so mit den folgenden, an die Ophelia gerichteten Reden. Eine Seite des Hamlet erscheint uns in der Darstellung des Herrn Devrient fast gar nicht aufgenommen, nämlich, um es mit einem Worte zu sagen, der Humor der Tollheit Hamlets. Die Repliken unseres Darstellers gaben uns meist nur den Zug der Schwermuth, in welchem jener dem Hamlet so wesentliche Zug des Humors der Tollheit fast ganz verloren geht. Der Moment, nachdem der König das Schauspiel verlassen hat, gelang meisterhaft. Auch der folgende Monolog während der König betet, befriedigte uns, wie die Scene mit der Königin besonders bis zur Erscheinung des Geistes."

Erwähnenswert ist auch die Ansicht von Karl Frenzel: „Emil Devrient braucht nur in schwarzen Kleidern aufzutreten, die ersten Verse mit seiner eigenthümlich verschleierten Stimme zu sprechen, um uns Alle sagen zu lassen, das ist Hamlet; aber die Frage von Hamlet's geistiger Gesundheit oder Krankheit hat er sich wohl niemals gestellt, von Anfang bis zum Ende war er der melancholische Prinz, nichts mehr und nichts weniger."

Schließlich möge noch das Urteil von J. L. Klein (Geschichte des Dramas), hier Platz finden: „Herrn Devrient kann ich jetzt schon sagen, daß mir sein Hamlet im Ganzen sehr und nur in einigen Momenten nicht gefallen. In der Unterredung mit der Mutter manches zu schmelzend, zu weich. Er umarmte die Mutter, tat zärtlich, vergoß Thränen an ihrem Hals. Das darf nicht sein. In dieser Scene verleugnet zwar Hamlet den Sohn nicht, aber auch die zu sprechenden Dolche nicht, den scharfen Geist, den bitteren Sarkasmus, die Gewissensgeißel."

Emil Devrients unmittelbarer Nachfolger in Dresden war Friedrich Dettmer, ein Schauspieler von warmblütigem Naturell, der im Lustspiel wie in der Tragödie ausgezeichnet war, aber in seine Hamletdarstellung einen leis philiströsen Zug brachte. „Sein Hamlet", meint Karl Frenzel, „zeigt keine Spuren von Wahnsinn, er stellt sich nur — und auch das nur in sehr bescheidener diskreter Weise — toll. Weder im Gespräch mit Ophelia, dem er einen einschmeichelnden elegischen Klang gab, noch in seiner Unterredung mit der Mutter stellte er einen Menschen dar, dessen Puls im Fieber geht. Um im Alltagssinne wahr zu sein, ging er der Gefahr nicht aus dem Wege, die Figur aus der idealischen Sphäre in die bürgerliche hinabzuziehen."

Wir kommen nun, um bei Dresden zu bleiben, zur Schilderung des Hamlet von Bogumil Dawison, der übrigens schon vorher in Wien unter Laube die Rolle gespielt hatte. Dawison war es, der neue Wege beschritt und in das arische Blut der bisherigen Hamlet-Darstellung einen Tropfen des semitischen, einen leuchtenden geistreichen Zug brachte, aber damit bis an die Grenze des Bizarren ging.

Schon Laube schreibt in seinem „Burgtheater": „Dawison gewann sich mit dieser unerschöpflichen Rolle sein Publikum; aber das Urgermanische, welches im Hamlet liegt, war und

ist dem polnisch jüdischem Wesen Dawisons immer verschlossen, die suchende Seele fehlt ihm. Er trachtet danach, dies durch suchenden Geist zu ersetzen, aber dies bedeutet weniger. Das nach Wahrheit schmachtende Gemüth Hamlets aber, welches ihn eben vom Thun und Handeln abhält, das fehlte; was für ein Hamlet entsteht da? Ein Hamlet, welcher den König im ersten Akte schon todstechen muß; denn die Energie ist da, und die Hemmung derselben nicht da. So wird Hamlet eine Komödienfigur."

Ferner äußert sich Kurnik in seinen beachtenswerten Breslauer Theatererinnerungen: „Eines war ihm versagt, die Glaubwürdigkeit des Liebeshelden, und sein Hamlet ließ diesen Mangel am stärksten empfinden. Die bedeutsam tiefinnerliche Beziehung Hamlets zu Ophelia trat in Dawison's Darstellung vollkommen in Schatten."

Genast bekennt in seinem schon erwähnten Buch gelegentlich eines Gastspieles von Dawison in Weimar: „Allerdings traten mir neue Seiten dieses unerschöpflichen Charakters in Dawison's Darstellung entgegen, mit denen ich mich nicht ganz befreunden konnte. Zunächst als ihm Horatio die Kunde bringt, daß seines Vaters Geist erschienen sei, war seine Erschütterung so furchtbar mächtig, daß eine Steigerung, als dieses Mirakel Hamlet selbst entgegen kam, nicht mehr möglich war. Ein gleiches nahm ich in der Scene mit der Mutter wahr. Dagegen war die Scene mit Rosenkranz und Güldenstern vollendet schön zu nennen."

Frenzel, der Dawison und Emil Devrient vergleicht, sagt von jenem: „Wies Devrient's Hamlet zuviel geistige Gesundheit auf, so übertrieb Dawison das andere Extrem, sein Hamlet hatte eine bedenkliche Aehnlichkeit mit Lord Harleigh in dem französischen Schauspiel, ‚Sie ist wahnsinnig', der seine Gattin für wahnsinnig hält und selber am Wahnsinn leidet. Entweder er hätte den König niedergestoßen, oder der König hätte ihn als Tobsüchtigen mit Recht festnehmen lassen; aber Dawison verband mit dem reichsten Wechsel des Tones eine überraschende Lebendigkeit in der Bewegung, und im Ausdruck eine stark coloristische Kraft. Einer der hinreißendsten Momente in Dawison's Darstellung war sein Spiel während der Vorstellung der Ermordung des Gonzago. Wie er Ophelien zu Füßen lag, halb nach der Bühne, halb nach dem König star-

rend, immer weiter von ihr auf den Knien zu dem ihm gegenüber sitzenden König fortrutschte, seine Worte immer galliger und giftiger wurden, seine Augen glühten, alles an ihm zitterte und er endlich mit dem Gelächter eines Rasenden aufsprang, welch ein aufregendes, furchtbares Schauspiel."

Gutzkow gibt uns ein anschauliches Bild in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd": „Dawison wird, da er seine Gastspiele mit Hamlet beginnt, anfangs überraschen. Man wird sagen: Diese abspringende, bizarre, geistreich ironisirende, dann sich wieder versuchsweise zur That aufstachelnde Natur ist der richtige Hamlet. Der erste Reiz der Dawison'schen Spielweise besticht; Dawison, der auf der Bühne so Manches häßlich macht, fehlt es an der Fähigkeit, heißer Empfindung vollen Ausdruck zu geben, wenigstens in den Momenten, wo die Verstörung Hamlets aus scharfsinniger Dialektik herausbricht, und man wird, wenn man sich an die Thatsache der eminenten und von der üblichen deutschen Spielweise abweichenden Erscheinung Dawisons gewöhnt hat, zur Ueberzeugung kommen, daß sein Hamlet aus zwei unvermittelten Theilen besteht; aus einem conversationellen und einem monologischen. Dort folgt man mit ebensoviel Interesse wie hier, man hört den pikanten Dialog mit ebensoviel Befriedigung wie, sozusagen, die Paraphrasen, die er mit gesteigertem Ausdruck zum Publikum richtet, aber beide Theile sind unverbunden. Es sind geradezu zwei Menschen, die mit uns sprechen, nicht blos zweierlei Zustände, die ausgesprochen werden. Der positive Grundmensch, das Individuum Hamlet fehlt. Könnte man beide Naturen die Emil Devrients und Dawisons verschmelzen, so würde man, glaube ich, den allein richtigen Hamlet bekommen; freilich müßte Dawison etwas zu gewinnen suchen, was man sich nicht geben kann, die Poesie der Rolle, den Zauber, der die Person Hamlets zu einer einheitsvollen geschlossenen Blüte der Individualität macht. Aller Witz, aller Esprit der bewußt richtigen Auffassung ersetzt das warmblütige Leben des Dänenprinzen nicht."

Schärfer noch als Gutzkow hat Eduard Devrient über Dawison geurteilt (5., Seite 145): „Die Virtuosität war in Dawison zu einem bloßen brillanten Eklekticismus herabgesunken, auf eine Darstellungsweise, die mit der Rolle spielt. In Dawison nähert sich die Schauspielkunst in erschreckender

Weise der englischen, wie sie mit Kean geworden war, und um so gefährlicher, als Dawison's glänzendes Talent, sein scharfer und feiner Verstand, sein Humor, seine Gewandtheit und hinreißende Energie Aechtes und Flitter so innig verschmolz, daß das geblendete Publikum das Urtheil verlor und ihm jauchzend zufiel."

Die Gewalt, die aber von der künstlerischen Persönlichkeit Dawisons ausging, war in jedem Falle eine bezwingende und übertrug sich auf seine Leistung, ebenso interessant wußte aber auch Ludwig Dessoir die Rolle des Hamlet zu gestalten; beide überzeugten durch die dämonische Gewalt, von der die Darstellung durchglüht war, beiden aber fehlte zur Vollendung die Sicherheit der Repräsentation. „Dawison", schreibt Carl Frenzel, „war körperlich größer, die Beweglichkeit seines Mienenspiels reicher an Nuancen, der letzte Schliff, die feinste Glätte des Edelmanns mangelte auch ihm. Er wie Dessoir glichen Menschen, die sich durchaus in guten gesellschaftlichen Formen bewegen, denen man jedoch eine leise Sorge, ja nicht anzustoßen, anmerkt. Hätte Dessoir's Persönlichkeit mehr der Vorstellung entsprochen, die unsere Phantasie aus der Dichtung von dem jugendlichen Prinzen schöpft, wäre sein Organ wohllautender und nicht durch einen gewissen unüberwindlich heiseren Klang wie gebunden gewesen, hätte er auf seiner Palette mehr Farben gehabt, er würde dem Ideal des Hamlet am nächsten gekommen sein. Sein rauhes, sprödes Organ kleidete jede Figur in dasselbe eintönige Gewand. Nicht die Stärke, aber die Modulationsfähigkeit fehlte der Sprache. Sie war vortrefflich geeignet, die Schärfen und Spitzen auszudrücken, aber die Uebergänge, die leichten Tonanwandlungen fielen ihm schwer. Dazu gesellte sich eine gewisse Ungelenkigkeit der Bewegung in den ruhigen Momenten."

Ed. Devrient charakterisiert Dessoir wie folgt: (5., Seite 224) „Er imponirte durch eine Zurückhaltung, die fast als eine verdrießliche Gleichgültigkeit erschien, bis dann in kluger Berechnung der Ausdruck mit breiten leidenschaftlichen Zügen hervortrat."

Hatte Dawison Rubensche Farbenpracht geboten, so war Dessoir Kartonzeichner, aber seine Art fügte sich in die rationalistische Sphäre seines Berliner Wirkungskreises und blieb vorbildlich für die folgenden Darstellungen an der gleichen

Stätte, wenn auch seinen Nachfolgern nicht die dämonische Gewalt seines Naturells verliehen war.

Greifen wir auf Wien zurück. Wir haben des ersten dortigen Darstellers Josef Lange gedacht, dem in Zwischenräumen Klingmann und Ziegler folgten. Jener stammte noch aus Schröders Schule, und der Meister hielt große Stücke auf ihn. Schreibt doch Meyer (2., Seite 53): „Schröder hielt Klingmanns Verlust für unersetzlich, und das Publikum war seiner Meinung; er hatte ein glänzendes Fach und alle ersten jugendlichen Helden im Lust- und Trauerspiel mit Beifall bekleidet.“ In Wien scheint er sich aber nicht besonders entwickelt zu haben, denn Castelli nennt sein Pathos „gemacht“ und seine Deklamation „pedantisch“. Wir brauchen auf ihn, wie auch auf Ziegler nicht näher einzugehen, auch hat Klingmann wohl noch die Einrichtung Schröders gespielt, Ziegler aber, und das ist bemerkenswert, innerhalb der Prosa-Uebersetzung in seiner Rolle den Schlegelschen Text gesprochen, wie aus der im vierten Abschnitt mitgeteilten Burgtheaterbearbeitung hervorgeht. Bald aber hatte die Wiener Bühne einen bedeutenden Hamlet in der Person von Maximilian Korn, eines poesieumflossenen Liebhabers, dessen liebenswürdige Art vorbildlich für die Darstellung jugendlicher Rollen im Burgtheater wurde, so daß noch heute im Spiel seiner Nachfolgerschaft Spuren seiner Grazie vorhanden sind. Costenoble urteilt in seinen Tagebüchern: „22. Juni 1818: Korn ist der vorzüglichste Hamlet, den ich bisher gesehen. Wenn ich mir den grimassirenden Schmidt zu Magdeburg in dieser Rolle denke, und schaue nun in das reiche Gemüth dieses Korn, der ohne Klang des Organs die Seiten des Herzens seiner Zuhörer so zu rühren weiß, so übertreibe ich nicht, wenn ich behaupte, daß Alles, was jemals über eine gute Darstellung dieses berühmten Charakters geschrieben wurde, kühn auf Korn's Hamlet angewendet werden darf. Korn ist der erste wirkliche Hamlet, den ich gehört habe, kein Theaterprinz, sondern Hamlet, der Däne.“

Heinrich Anschütz trat sein Wiener Engagement in der Rolle des Hamlet an: „er gefiel und wurde gerufen, man bewunderte das solto voce des Gastes hinter dem betenden König“, sagt Costenoble. Anschütz hatte schon in Breslau die Rolle des Hamlet gespielt, allein seine Eigenart wies ihn

bald auf andere Aufgaben hin, in den tragischen Heldenvätern erreichte er den Gipfel seiner Kunst. Lange Jahre war dann der glutvolle Ludwig Löwe der Wiener Darsteller des Hamlet, und so hinreißende Wirkungen er sonst zu erzielen vermochte, findet sein Hamlet eine abfällige Beurteilung in der Theatergeschichte. So schreibt Costenobel: „30. Mai 1831. Löwe's Hamlet war, wenn man die ganze Gestalt berücksichtigt, äußerst schwach zu nennen. Mit dem besten Willen konnte ich nicht das Edle, Prinzliche finden, das unerläßlich ist. Löwe ist nur ein als Hamlet verkleideter ehrenwerther Bürger. Er machte, wie alle Darsteller jetzt zu thun pflegen, eine Menge Gedankenstriche, wo die Rede in einem Strom fortrollen sollte"; freilich in einer Szene zeigte der Löwe seine Klauen, denn Costenobel fährt fort: „der Auftritt aber mit der Mutter ergriff mich so, daß ich, ein erstochener Polonius, fast eine unwillkürliche Zuckung mit dem Körper gemacht hätte, ich habe lange nicht so etwas Vollendetes aus keines Schauspielers Mund gehört." Heinrich Laube äußert sich in seinem „Burgtheater" (345) folgendermaßen: „Löwe war für glühende Leidenschaften, für rasche Menschen jeglicher Gattung, für dreiste Ungezogenheit, für blendende Charakteristik ein Darsteller von genialem Talent. Zwei Rollen aber fielen mir schon damals auf, welche breite Schatten warfen auf sein Talent. Die eine war Hamlet. Diese Leistung war von einer solchen Mittelmäßigkeit, daß ich erschrocken bin. Das Wiener Publikum schien dies übrigens zu wissen, denn in guter Theaterzeit war das Haus leer. Die vom Geiste getriebene Natur Hamlets erschien völlig hohl; das starke Talent Löwes erwies sich auch bei den sonst wirksamen Scenen machtlos, ja störend. Man erkannte, daß hier Geist und Talent einander gar nicht deckten, der ganze Hamlet erschien komödiantisch. Ich habe ihn von Schauspielern darstellen sehen, denen kein Mensch Geist nachsagen konnte, und doch wurde die Rolle interessant; von Kunst z. B., und doch war Kunst ein interessanter Hamlet. Kunst jagte nicht mit dem Talent hinaus bis über den Zusammenhang mit seinem Geist, und so bewahrte er eine gewisse Harmonie zwischen Geist und Talent."

Laube erwähnt hier den genialen Wanderkomödianten Wilhelm Kunst, der sich ebenso wie sein gleichartiger Kollege

Reitzenberg, welcher 1814 in Prag den Hamlet spielte, argen Ausschreitungen hingab. Beide endeten durch Trunk im Elend.

Als Löwes Nachfolger am Wiener Burgtheater erschien Josef Wagner, der schon, wie bereits erwähnt, in Leipzig und Berlin die Rolle des Hamlet gespielt hatte. Uebereinstimmenden Berichten zufolge dürften wir Josef Wagner wohl als den bisherigen besten Interpreten des Hamlet auf der deutschen Bühne bezeichnen. Wagner war als Gesamterscheinung kein Schauspieler, der mit den größten in der Theatergeschichte ohne weiteres auf eine Stufe gestellt werden darf; im Gegenteil, viele seiner Leistungen waren akademisch, auch war ihm die Verwandlungsfähigkeit gänzlich versagt, aber gerade die Rolle des Hamlet „lag ihm", wie der Schauspieler Ausdruck lautet, wie keinem andern, dort trafen die Eigenschaften des Talentes mit den äußeren Mitteln wie in einem Brennpunkt zusammen. Die Gemälde-Galerie des Burgtheaters enthält sein Bildnis, ebenso hat Kriehuber Wagners Erscheinung als Hamlet glücklich festgehalten. Den ausdrucksvollen Kopf umrahmt schwarzes niederfallendes Haar, das Gesicht zeigt ein interessantes Oval, das Auge hat einen träumerischen Glanz, die Mundwinkel sind wehmütig nach abwärts gezogen. Aber alles dies war nicht schauspielerische Maske, ganz so sah Wagner auch im Leben aus, Haar, Blick und Züge waren echt, ihm eigene, unveränderliche persönliche Eigenschaften. Dabei war sein Gesicht von Blatternarben entstellt, aber die Schminke, die sie überdeckte, verlieh dieser Unregelmäßigkeit der Mienen einen, man möchte sagen, durchgeistigten Zug, den das glatte Gesicht der jungen Jahre selbst bei glücklicher Bildung auf der Bühne nur selten aufweist. Haltung und Bewegung atmeten eine Feierlichkeit, Wagner ging nicht, er schritt, ein hoheitsvolles Phlegma war ihm zur zweiten Natur geworden, eine Ruhe, welche temperamentlose Schauspieler langweilig, glutvolle aber interessant macht, lag über seinen künstlerischen Gebilden ausgebreitet, und selbst die hinreißendsten Ausbrüche der Leidenschaft vermochten seine Haltung nicht zu beeinträchtigen. So stand sein Hamlet im Rahmen der Vorstellung wie auf einem Piedestal.

Carl Theodor Küstner schreibt in seinem Buch „34 Jahre meiner Theaterleitung", über Wagner: „Eine seiner vorzüglichsten, ich möchte sagen seine vorzüglichste Rolle ist Hamlet;

die heftige, fieberhafte Aufregung, in die ihn die Erscheinung des Geistes versetzt, der Zustand, in den er nachher versinkt und sinnend und brütend nicht zur That gelangt, stellt er mit so viel Verstand und Talent dar, daß man sagen muß, er gehört ohne Zweifel zu den vorzüglichsten Darstellern des Hamlet."

Kurnik in „Ein Menschenalter Theater-Erinnerungen, 1845—80" äußert: „Einen gleichen Hamlet habe ich wenigstens niemals wiedergesehen. Josef Wagner erschien seinem ganzen Wesen nach wie prädestiniert für die Rolle, er war von edler Gestalt und ein tief melancholischer Ausdruck gab seinen Gesichtszügen auch außerhalb der Bühne etwas ergreifend Wehmuthsvolles. Hiermit verband er einen gewinnenden Adel der Bewegung und eine Meisterschaft im Vortrag der Rede, die wie ein Feuerstrom über seine Lippen floß. Ein Zug fehlte allerdings im Hamlet Wagners, der Humor der Tollheit."

Fürst Const. Czartoryski, der in seinen „Recensionen und allgemeinen Bemerkungen über Theater und Musik", (Wien, bei Klemm), stets Wagner zugunsten Löwes heftig angriff, schreibt, 16. September 1855: „Hamlet. Herr J. Wagner in der Titelrolle erntete lebhaften, ja enthusiastischen Applaus, und mit vollem Anrecht darauf. Hamlet ist nicht nur seine beste Rolle, sondern es steht diese Darstellung ganz abgesondert im Repertoire dieses Künstlers, hoch erhaben über allem, was er sonst uns bietet. Sein Hamlet ist durchdacht, durchfühlt und mit allem Selbstbewußtsein, mit ungehinderter Wirkungskraft durchgeführt. Die flammende Rede an die Königin wird mit seltenem Schwung gesprochen. Auch Herrn Wagner's Leistung hat ihre schwächeren Seiten. Es fehlt ihm die zündende Wirkungskraft der Ironie, die Tiefe, der Ernst des Humors; seine Scenen mit Rosenkranz und Güldenstern werden dadurch zu schwerfällig. Die Auffassung der Scene mit Ophelia ist ebenfalls unserem Gefühle wenig entsprechend; wir wünschten hier eine minder überströmende Aeußerung, wo in Hamlet's Seele längst stille Resignation eingezogen."

Endlich schreibt Laube im „Burgtheater": „Wir erhielten in Josef Wagner einen Hamlet-Darsteller, den ich nirgend übertroffen, nirgend erreicht gesehen habe. Man kann den Hamlet geistreicher spielen, ja, aber Wagner's Hamlet wird

dennoch tiefer wirken. Er gibt ihm seine ganze Seele hin, er spielt nicht mit ihm, wie so manche Hamlet-Darsteller. Wagner's Pathos war nichts äußerlich Erlerntes, es war der Ausdruck eines warmen Herzens, eine überschwängliche Begeisterung, welche in seinem Feuer glühte. Sie brach hervor wie Lavastrom und riß die Zuhörer in einen Flammenkreis, der alle Bedenken und Hindernisse verzehrte und uns in höhere Regionen emporriß."

Diese Urteile können aus eigener Anschauung bestätigt werden, wie denn überhaupt Schreiber dieses die berühmten Hamlet-Darstellungen der letzten vier Jahrzehnte beinah, alle selbst gesehen hat, es aber vorzieht, sich, wo sie vorhanden sind, auf authentische Urteile zu stützen, namentlich wenn es sich um Schauspieler handelt, die nicht mehr leben. Doch kann aus eigener Wahrnehmung obigen Urteilen hinzugefügt werden, daß die Aufführung im Wiener Burgtheater mit Josef Wagner stets einen Enthusiasmus entzündete und von seiner Darstellung des Hamlet eine Wirkung auf das Publikum ausging, wie man sie in der gleichen und späteren Zeit an keiner anderen Stelle beobachten konnte. Ebenso groß wie die Erschütterung war, in die das Publikum durch Wagners hinreißendes Spiel beim Erscheinen des Geistes versetzt wurde, so gewaltig war der Beifallssturm, der jedesmal auf offener Szene ausbrach, wenn Wagner im Schauspielakt beim Abgang des Königs aufsprang und die Worte: „Ei, der Gesunde hüpft und lacht" usw. in einem elementaren Aufschrei herausschleuderte.

Dem Hamlet Josef Wagners folgte im Burgtheater die Darstellung Adolf Sonnenthals. Gingen von dieser Leistung auch keine tragischen Gewitter aus, so bestach Sonnenthal durch eine ihm eigene melancholische Färbung des Tones, den angeborenen Adel, den er an die Figur setzte, die konversationelle Leichtigkeit, die namentlich dem Gespräch mit den Schauspielern zugute kam, durch die tiefe Innerlichkeit in den Szenen mit Ophelia. Sonnenthal war ein Hamlet ganz im Goetheschen Sinn, aber er schillerte modern durch die flüssige und leichte Behandlung der Sprache. Sonnenthal war als junger Held an das Burgtheater gekommen, wandte sich aber bald den Rollen des Lustspiels zu und strebte mit Glück und Erfolg dem Vorbild des darin unerreichten Fichtner nach. Man

war Jahrzehntelang gewohnt, Sonnenthal nur im Frack auf der Bühne zu sehen, und vermißte an seinen klassischen Rollen die historischen Konturen. Später aber, als Sonnenthal anfing in der Tragödie Triumphe zu feiern, wurde auch sein Hamlet größer und tiefer, freilich war er dann nicht mehr jung genug. Immer aber hat er die Rolle vermöge der ihm eigenen Gestaltungskraft zu einer wirksamen Höhe geführt, der Glanzpunkt in seiner Darstellung war die Szene mit Ophelia, die er mit rührender Weichheit gab, sein Hamlet liebte die Ophelia und nahm herzzerreißenden Abschied von seiner Liebe, weniger gelangen die Auftritte mit dem Geist, hier versagte sein liebenswürdiges Naturell, dagegen blieb er überall der überlegene hoheitsvolle Prinz, der nur in der Nuance des Spottes und der Bitterkeit nicht immer die ausgesprochen sarkastische Note traf.

Ehe wir nun in der Beschreibung der einzelnen Darsteller fortschreiten, sei uns ein vergleichender Ueberblick gestattet. Die erste große Gruppe, die der Prosaübersetzung, zeigt uns die realistischen Hamlet-Darsteller mit Brockmann und Schröder an der Spitze. Dann folgt die ältere Gruppe der Interpreten der Schlegelschen Uebersetzung, die zum Teil in rationalistischer Nüchternheit, zum Teil in leerem Heldenspiel befangen war, bis mit Pius Alexander Wolff der Einfluß der deutschen klassischen Periode sich fühlbar machte, wir haben diese neuere Gruppe kurzweg als die sentimentalische bezeichnet; Wolff, Em. Devrient bilden die Höhepunkte, Dawison und Dessoir brachten einen dämonischen Einschlag, in der Mitte steht Josef Wagner. Sonnenthal eröffnet die Reihe der Epigonen, als deren vornehmste Vertreter außer den schon genannten Maximilian Ludwig und Friedrich Dettmer, Heinrich Richter, Emerich Robert, Siegwart Friedmann und Ernst Possart gelten können.

Um Zwischenliegendes nachzuholen, sei Carl Devrients gedacht, dessen Hamlet-Darstellung nicht nur in Hannover, seinem ständigen Wirkungskreis, sondern in vielen andern Orten, wo er als Gast auftrat, lebhaften Beifall fand. Carl Devrient gilt als der genialste des Brudertrios, aber dennoch vermochte er es nicht, sich künstlerisch auf die Höhe Emils zu erheben, weil ihm Zucht und Disziplin fehlte. Schon Tieck äußert sich in den „Kritischen Schriften“ (4., Seite 124): „Ist

ein junger Schauspieler von der Natur selbst für die Tragödie bestimmt worden, so ist es ohne Zweifel dieser. Schwerlich wird man sonst wo in Deutschland diesen vollen reinen Ton des bewegten Gemüthes vernehmen; wie ist es bedauerlich, daß dieses schöne Talent sich zu Zeiten vernachlässigt!" Hermann Müller schreibt in seiner „Chronik des Hoftheaters in Hannover": „Wenn auch das ruhige Streben, der beharrliche Fleiß nicht gerade Carl Devrient's lebhaftem Naturell entsprach, wenn in Folge dessen sein künstlerisches Schaffen sich nicht zur idealen Klarheit durchgerungen hat, welche Emil's Leistung auszeichnete, so war doch ein eigenartiger Zug in Carl's Darstellungen, welcher die Herzen packte und hinriß. Gerade er hatte wohl das Meiste von dem dämonischen Naturell seines Oheims geerbt. Hamlet, Bolingbrooke usw. waren Leistungen so voll Lebenskraft und Schönheit, wie sie nur das von Gott begnadete Genie zu bieten vermag." Im Vergleich zwischen den beiden Brüdern in der Darstellung des Hamlet findet H. von Friesen den genialeren Zug in der Auffassung Carls, gibt aber „trotz der Einseitigkeit durch die zu große Hervorkehrung des träumerischen, elegischen Momentes, welche die Rolle ins Sentimentale sinken ließ" Emil den Vorzug.

Carl Sontag, in seinem bekannten Buch „Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser" (2., Seite 45), charakterisiert Carl Devrient wie folgt: „Er schadete seinen Leistungen durch eine Zerstreutheit. Die Zerstreutheit war momentan, heute bei diese Scene, morgen bei jener. Wer Carl Devrient in jeder Rolle sechsmal gesehen hat, hat sie von ihm vollendet gesehen, denn er spielte heute diese und morgen jene Scene ausgezeichnet. Trug man sich nun im Gedächtnis von heute den ersten, von morgen den dritten Akt zusammen, so hatte man eine herrliche Leistung, aber ein Ganzes hat er nie geboten."

Hamlet war aber doch eine der bestechendsten Leistungen Carl Devrients, er spielte sie zum letztenmal noch zu seinem Jubiläum, nachdem die Rolle schon seit Jahren in den Besitz jüngerer Kräfte übergegangen war.

Diese jüngeren Kräfte waren erst Alexander Liebe und später Carl Porth. Ersterer, in Dresden ein Schüler Tiecks, ging mit Glück in den Spuren Emil Devrients und hat na-

mentlich als Gast in St. Petersburg einen großen Erfolg in der Rolle des Hamlet erzielt. „Porth war ein vortrefflicher Heldenspieler, der den Mangel an Genialität durch enormen Fleiß, durch schöne Erscheinung, kräftig ausdauerndes Organ und klar auseinandersetzende Sprechweise ersetzte.“ (Sontag 2., Seite 29.)

Die Darstellung des Hamlet von Otto Devrient in Karlsruhe darf aus dem Grunde nicht übergangen werden, weil sie mit Eduard Devrients Forderung zusammenhängt: Daß die Figur das möglichst jugendliche Alter beanspruche. Dieser Forderung entsprach damals sein Sohn, der in jungen Jahren (und zwar in Ed. Devrients Bearbeitung), die Rolle in Karlsruhe spielte. Die Theaterzeitschrift „Deutsche Schaubühne“ (März 1866) schreibt: „Der junge Künstler feierte einen wahrhaften Sieg, indem er von Scene zu Scene das Interesse an seiner kunstvollen und tiefdurchdachten Leistung immer mehr für sich zu gewinnen wußte. Er hielt durch die ganze Darstellung den Grundgedanken der schwierigen Rolle fest, und nie ließ er sich zu Virtuosenkunststücken hinreißen. Immer wahr, immer edel, schuf er ein einheitliches Bild. Er wurde auf das ehrenvollste ausgezeichnet und viermal gerufen.“ Auch in Weimar hat Otto Devrient in der Rolle des Hamlet starke Eindrücke hinterlassen, in späteren Jahren hat er sie in Berlin gespielt, und ist die Aufführung am dortigen Victoriatheater darum interessant, weil bei dieser Gelegenheit die Bearbeitung von Ed. Devrient gegeben wurde. Die Vorstellung war nüchtern, entbehrte auch jedes szenischen Reizes, und Otto Devrient war der Rolle des Hamlet längst entwachsen.

Noch wird J. Bapt. Baison gerühmt, der in Frankfurt a. M. und später in Hamburg mit der Darstellung des Hamlet Aufsehen machte; er wird als eine großartig angelegte Natur für leidenschaftliche Rollen und sogar als ein Rival Dawisons bezeichnet. Er starb schon 1849, und es erschien ein „Lebensbild“ von Ludmilla Assings, das ein Porträt Baisons als Hamlet enthält; es heißt, er habe die Rolle nach Keans Vorbild studiert. Das Bildnis trägt allerdings etwas scharfe Züge, auch wollen der starke Schnurr- und Knebelbart zu der Physiognomie Hamlets nicht passen; Ed. Devrient meint (5., Seite 4): „Baison entwickelte im Fach der jüngeren

Helden weniger Anmuth als energische Schärfe." Doch äußert sich Eisenberg in seinem Theaterlexikon: „Sein Auftreten am Stadttheater in Frankfurt war ein Ereignis und bildete den Höhepunkt der künstlerischen Entwickelung. Das Repertoire wurde durch ihn erweitert, er riß das Publikum, namentlich als Hamlet, zu stürmischem Beifall hin. Er eröffnete dem Liebhaberfach eine neue Richtung, und statt Sentimentalität und Manierirtheit gab er Feuer und Leidenschaft; das kräftig wohlklingende Organ, die vollendete Plastik in seinen Stellungen, die scharfe Charakteristik, die er allen seinen Gestalten aufdrückte, seine oft nicht bezähmbare Leidenschaft im Spiel stellt ihn in eine Reihe mit den hervorragendsten Bühnenkünstlern seiner Zeit. Die höchste künstlerische Abrundung und Genialität entfaltete er aber als Hamlet."

Unter den Epigonen nimmt Emerich Robert eine erste Stelle ein. Auch er war vermöge des glücklichen Zusammenklanges innerer und äußerer Eigenschaften zur Darstellung der Hamlet-Rolle vornehmlich befähigt. Von zarter, graziöser Figur, angeborenem Adel in Haltung und Geste, war seine Stimme von einnem Schleier bedeckt, der ihn nicht an gewaltsamen leidenschaftlichen Ausbrüchen hinderte, aber stets seiner Darstellung etwas Gedämpftes, Innerliches verlieh. Die sonore Wucht des metallischen Organs eignet sich für die Darstellung des Hamlet nicht, und wir haben gesehen, daß die damit begabten glänzenden Heldendarsteller trotz ihrer Gestaltungskraft den Ruhm ihres Namens nicht mit der Hamletrolle verknüpften. Ganz abgesehen von den geistigen Eigenschaften des Darstellers selber, wird das ihm von der Dichtung in den Mund gelegte geistreiche Wort durch einc gedämpfte Stimme dem Hörer besser vermittelt, als durch eine tönende, klangvolle. Unwillkürlich, trotz aller künstlerischen Selbstzucht, wiegt sich der Sprecher im Ton, und der Hörer weidet sich am Klang. Gleich seinem Vorbild Ludwig Dessoir, mit dem Robert noch in Berlin zusammenwirkte, kam ihm für das Herausarbeiten der geistigen Pointen in der Hamletrolle der gedämpfte Klang seiner Sprache zugute, aber ebensowenig wie Dessoir fehlte es Robert an innerer Glut, ohne welche die Darstellung des Hamlet, wie sich aus anderen Beispielen ergibt, nüchtern bleibt. Laube schreibt in seiner „Geschichte des Wiener Stadttheaters" über Robert: „Robert

war rein und mächtig, nach Josef Wagner der beste Hamlet, den ich gesehen, Emil Devrient und Dawison nicht ausgenommen." In jener von Laube inszenierten Vorstellung des Wiener Stadttheaters errang Robert einen vollen schauspielerischen Sieg und überzeugte durch den jugendlichen Schwung und das hinreißende Feuer seiner Darstellung; als er später die Rolle im Burgtheater nach Sonnenthal übernahm, trachtete Robert danach, das Melancholische im Charakter Hamlets stärker hervorzukehren, seine Leistung war reifer, hielt sich strenger an die Grenzlinien der Dichtung, hatte aber an hinreißender Unmittelbarkeit verloren.

Siegwart Friedmann, ein Schüler Dawisons, war darum interessant, als er mit Glück versuchte, die Konturen, in denen sein Meister die Rolle hielt, auch seinerseits innezuhalten; Friedmann trat in Hamburg und auf Gastreisen als Hamlet auf, erzielte jedoch seine hauptsächlichsten Erfolge in anderen Charakterrollen. Auch Ernst Possart hat den Hamlet nur selten gegeben; seine Darstellung war kokett, er affektierte eine Jugendlichkeit, die er in seinen schauspielerischen Ausdrucksmitteln nicht besaß, bewältigte wohl die Rolle glänzend nach der sprachlichen Seite hin, stand aber mit seinen Anlagen in einem Mißverhältnis zur Aufgabe. Dr. August Förster, der spätere ausgezeichnete Polonius und nachmalige Direktor, hat unter anderen Antrittsrollen bei seinem ersten Eintritt ins Burgtheater auch den Hamlet gespielt. Friedrich Haase hat die Rolle oft auf Gastspielreisen gegeben, und so bedeutendes dieser Darsteller in anderen Aufgaben bot, kam der schwärmerische Dänenprinz seinem Naturell wenig entgegen.

Wir kommen nun zur letzten Gruppe, zu den neueren und modernen Darstellern des Hamlet. Auch hier sind gewisse Uebergangslinien zu verfolgen. Als erster der modernen Hamlet-Darsteller wäre vielleicht Ludwig Barnay zu nennen, der freilich später, als er in Berlin auftrat, inmitten des in der Schauspielkunst eben aufgekommenen Naturalismus, der alten Schule beigezählt wurde. Aber Barnay war einer der ersten, der es versuchte, in der sprachlichen Wiedergabe den klassischen Vers der Tragödie in reine Prosa zu verwandeln und, um ja nur natürlich zu sein, oder vielmehr zu scheinen, Rhythmus und Klang nach Möglichkeit zu ver-

wischen. Das war schon einmal da, wir wissen, daß zur Zeit, als die Verssprache auf der deutschen Bühne aufkam, den Schauspielern die Rollen scheinbar in Prosa abgeschrieben wurden, weil sie mit der metrischen Sprache absolut nicht zurecht kamen. Wie weit ein solches Verwischen von Klang und Rhythmus künstlerisch berechtigt ist, kann hier nicht erschöpfend untersucht, muß aber doch, soweit es den Gegenstand unserer Abhandlung betrifft, wenigstens gestreift werden. Die neue Schule in der Schauspielkunst, die sich nur der naturalistischen Ausdrucksmittel bediente, konnte sich selbstverständlich nicht an die Gestaltung der Hamletfigur wagen, allein auch der gemäßigte Realismus, wie er in Barnays Hamlet-Darstellung in Frankfurt a. M. und später in Hamburg zutage trat, vermochte ohne gelegentliche Anleihe an das Pathetische nicht zu bestehen. Barnay warf alle ruhigen Reden Hamlets mit einer Leichtigkeit, man könnte fast sagen, Flüchtigkeit hin (wir erinnern an Reinecke), die für Einfachheit gelten sollte, aber oft wie Ausdruckslosigkeit schien, um in den leidenschaftlichen Ausbrüchen doch die Gewalt rhetorischer Kunstmittel zu Hilfe zu nehmen, die ihm durchaus zu Gebote standen. Er brauchte nicht, wie spätere naturalistische Schauspieler, Mängel zu verdecken und aus der Not eine Tugend zu machen, aber es kam eine gewisse Zwiespältigkeit in seine Darstellung, die freilich gerade der Figur des Hamlet mannigfaltige Lichter aufsetzte. Nicht darum aber erblicken wir in der Darstellung Barnays einen modernen Zug, denn die realistischen Darsteller der Schrödergruppe sind schon ähnliche Wege gegangen, sondern weil bereits das Streben zu erkennen war, das Fluidum innerer Erregung unmittelbar dem Nervengeflecht der Zuschauer fühlbar zu machen. Damit stoßen wir auf einen bedeutsamen Wendepunkt, die Schauspielkunst war jetzt angewiesen, neue Wege zu suchen, denn die Ruhe und Beschaulichkeit im Kunstgenuß wich mehr und mehr einer nervösen Hast; eine breite Darlegung, die ein umständliches Folgen des Zuhörers voraussetzt, muß vermieden, der Hörer soll gleichsam in elektrischen Schlägen getroffen werden.

Weit entschiedener als Barnay, der mit einem Fuß noch im alten Lager stand, kam Friedrich Mitterwurzer den Forderungen der neuen Zeit entgegen. Ehe wir uns aber mit

ihm beschäftigen, zitieren wir eine Stelle aus einem Aufsatz in der „Deutschen Revue" (1901), worin Barnay sich über die schauspielerische Gestaltung des Hamlet ausspricht: „Eines pflegt man im Charakter nicht genügend zu beachten, den Kampf zwischen dem heißblütigen Dänen und dem bedächtig wägenden Humoristen; ohne alle Klügeleien muß Hamlet mit dem Herzen gespielt werden, nicht mit dem Kopf." Wir schalten diese Stelle nicht darum ein, um die Gestaltung der Rolle durch Barnay zu charakterisieren, sondern um den Beweis zu erbringen, daß der Schauspieler durchaus nicht immer imstande ist, seinen Intentionen auch adäquaten Ausdruck zu verleihen; in diesem Ausnahmefalle kennen wir die Absichten des Interpreten, aber seine Darstellung belehrt uns, daß er ihnen nicht nachzukommen vermochte, denn sein Hamlet besaß keine humoristische Ader und wurde durchweg mit dem Kopfe, und nicht mit dem Herzen gespielt. Der Künstler war sich dessen gewiß nicht bewußt, uns aber bestätigt diese Aeußerung die schon eingangs dargelegte Ansicht, daß der Schauspieler in seinem Schaffen unfrei und trotz aller geistigen Energie abhängig von seiner inneren und äußeren Persönlichkeit ist.

Um auf den Hamlet Mitterwurzers zu kommen, ist es schwer, ein Bild von dieser Gestalt zu geben, weil der eminente Darsteller in seinen Leistungen ungleich war und namentlich in dieser Rolle jedesmal eine verschiedene Auffassung zeigte. Das betrifft selbstverständlich nur die Einzelheiten, denn im ganzen war auch er an seine künstlerische Person gebunden, die sich gerade für die Darstellung des Hamlet ungemein eignete, namentlich in jungen Jahren. Seine Wiedergabe war eine den modernen Forderungen gemäße, aber sprunghaft und voll schroffer Uebergänge; er zerriß dabei die Einheit der Gestalt, und trotz vieler überraschender Momente voll sprühender Genialität fiel die Figur auseinander, und Mitterwurzer durfte den Hamlet nicht zu seinen geschlossenen Kunstschöpfungen zählen. Er hat ihn in seinen Reisejahren nicht mehr gespielt, und das bleibt zu bedauern, denn er besaß im hohen Grade die geistige und elektrische Spannkraft, die ein modernes Publikum fesselt. Er, der an Ibsen groß gewordene Darsteller versäumte es selbstverständlich nicht, auch in der Figur des Hamlet pathologische Züge aufzudecken, was auch schon Barnay in Einzelheiten versuchte.

Unter den modernen Hamlet-Interpreten nimmt Ferdinand Bonn unser Interesse gefangen; er hat namentlich am Wiener Burgtheater in dieser Rolle starke Erfolge erzielt, trotzdem er der Tradition aufs schärfste entgegentrat. Er steht durchaus auf dem Boden der neueren Erklärer, dessen Forderungen sich mit seinen schauspielerischen Ausdrucksmitteln decken; er sucht in Hamlet die Herrennatur geltend zu machen, ist nicht der Unterliegende, sondern Ankämpfende, und stattet die Figur mit reichen Einzelzügen aus. Ein solch glücklicher Zug ist der Abschluß des großen Monologs: „Das Schauspiel sei die Schlinge" usw. Schon bei den Worten: „frisch ans Werk, mein Kopf", hat er sich an den Tisch gesetzt, um die „zwölf oder sechzehn Zeilen" abzufassen, die er einrücken möchte. Die letzten Sätze dieses Monologs werden mechanisch, wie in Gedanken gesprochen, sein Geist ist schon bei der Niederschrift der Worte, und die Schlußphrase wird nicht zur gewohnten Fanfare, sondern fließt leise hin, der Zuschauer ist aber durch das brennende Auge gefesselt und den leuchtenden, mimischen Ausdruck, mit dem Hamlet das eben Geschriebene überliest. Bonn hat später die Figur leider verzerrt und mit verwirrenden Einzelzügen überladen, nicht ohne Schuld an diesen Auswüchsen war sein geistiger Berater, der Shakespeareforscher Gelber. Gelber legt viele Stellen im „Hamlet" geradezu talmudistisch aus. Um nur auf eine solche Auslegung zu kommen: Hamlet entfernt sich nach der Unterredung mit Ophelia, und diese spricht den Monolog: „O welch' ein edler Geist" usw. Warum tritt jetzt der König nicht gleich hervor? Ihn hat, argumentiert Gelber, über die Eröffnung, die ihm das Gespräch zwischen Ophelia und Hamlet brachte, eine Ohnmacht angewandelt, er vermag nicht gleich hervorzutreten, darum Ophelias Monolog, den Shakespeare nach Gelbers Ansicht sonst vermieden haben würde. Diese Stelle bezieht sich zwar auf den König, aber ähnliche gewaltsame Auslegungen betreffen auch viele Stellen des „Hamlet". Im Falle Bonn stoßen wir auf die gemeinsame Arbeit eines Erklärers und eines Schauspielers, denn Bonn hat die Rolle ursprünglich mit Gelber studiert; es hat nichts damit zu tun, daß die Freundschaft der beiden später in die Brüche ging. Der Erklärer hat dem Schauspieler Züge aufgepfropft, die mit dessen Natur nicht

in Einklang zu bringen waren, und so wurde ein ursprünglich harmonisches Gebilde durch fremde Zusätze zerstört; freilich lag es auch an der Person des Schauspielers selbst, daß seine Kunst sich in Aeußerlichkeiten verlor. Aber auch in seinen guten Tagen fehlte es der Hamletgestalt Bonns an Poesie; durch rücksichtsloses Betonen der Herrennatur ließ er an manchen Stellen eine Brutalität durchschimmern, die sich mit dem Charakter Hamlets nicht verträgt.

Der bedeutende Hamlet der modernen Bühne ist Josef Kainz. Er besitzt den Adel der Rede, der Bonn fehlte, und vermag es den rhetorischen Anforderungen der Rolle ebenso gerecht zu werden, wie den psychologischen. Auf diese legt er zwar als durchaus moderner Künstler das Hauptgewicht, vernachlässigt aber auch jene nicht. Sein Hamlet ist nicht eigentlich melancholischen Temperaments, im Gegenteil, wir gewahren eine ursprünglich heitere Gemütsanlage, die nur durch die auf ihn einstürzenden Ereignisse aus dem Gleichgewicht gebracht wurde. Zeitweilig vergißt er sich und sein Leid und fällt in die angeborene Heiterkeit zurück. Die schmerzliche Spannung der Psyche läßt auf Augenblicke nach und er scheint mit seinem Gram zu spielen; dadurch verlieren die sarkastischen Ausbrüche oft an Bitterkeit, aber nicht an Wahrheit, er legt uns das innere Seelenleben auch in den Unterströmungen bloß. Sein Dänenprinz ist nicht schwarz in schwarz gemalt, er weist viele helle Lichter auf, und vermöge der außerordentlichen Wandlungsfähigkeit seiner Mienen sehen wir Gedanken aufblitzen, die nicht immer zur Aussprache kommen, sein Spiel ist durchsichtig wie ein klares Buch, läßt uns aber auch das erraten, was zwischen den Zeilen steht. An Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel übertrifft sein Hamlet wohl die meisten seiner Vorgänger, und wenn auch der dämonische Zug gänzlich fehlt, so ist die aus seiner eigenen Natur geschöpfte Darstellung durchaus nicht auf diesen Zug gestellt, der bei einer solchen Wiedergabe vollkommen entbehrlich scheint. In der hellen Grundfarbe, in der die ganze Figur gehalten ist, glauben wir trotz aller Verschiedenheit in der psychologischen Begründung eine Aehnlichkeit mit dem ersten Hamlet-Darsteller Brockmann zu erblicken, nur nervös überfeinert.

Erwähnenswert unter den neueren Darstellern des Hamlet wäre noch Paul Wiecke in Dresden und Mathieu Lützenkirchen in München. Wiecke besitzt die geistige Spannkraft in seinen Darstellungen, um als moderner Schauspieler gelten zu können, aber die Figur seines Hamlet ist eher auf den Dulder, als auf den Helden gestellt, vielleicht aber gegen seine Absicht, denn Wiecke ist ein Kenner und Verehrer Nietzsches, erblickt im Hamlet das Bild des Uebermenschen und versucht die typischen Linien nachzuzeichnen; wir haben aber schon gesehen, wie Ausführung und Absicht sich nicht immer decken, weil jene von den persönlichen Eigenschaften abhängig ist, und so bietet uns Wiecke einen Hamlet, der vor allem durch Kindlichkeit und Reinheit fesselt; tiefe Liebe zur Mutter ist der Grundzug des Charakters, aus dem sich ihm Handeln und Schonen erklärt, und den Gipfel seiner Darstellung bildet die Szene mit der Mutter, in der er seine innige Liebe, aber auch seinen tiefen Schmerz offenbart. Glückliche Aeußerlichkeiten und ein seelenvolles, sprechendes Auge unterstützen Wiecke in der Gestaltung des Hamlet, für welche Rolle er besonders veranlagt erscheint. Aehnlich in der Gesamterscheinung ist der Hamlet von Lützenkirchen in München. Lützenkirchen ist um einen Grad männlicher, auch er neigt der modernen Auffassung zu, bereitet leis und fein Gefühlsregungen vor, gibt keinen schwachherzigen Träumer und sucht sich, wenn die inneren Hemmnisse schweigen, kräftig zur Tat aufzuraffen. Da Lützenkirchen mit Vorliebe sich der Gestaltung Ibsenscher Figuren widmet, von Haus aber ein warmblütiger Rhetoriker ist, so setzt sich das Bild seines Hamlet aus Modernem und Ueberliefertem zusammen; er bringt gelegentlich einen Rosmerschen Zug in die Rolle des Hamlet, überzeugt aber in der Gesamtleistung weniger durch scharfe Dialektik, als durch Feuer und Wärme.

Auch Rudolf Christians wäre noch zu erwähnen, der gelegentlich seiner Wirksamkeit am Berliner Schauspielhaus dort sowohl, als auch an anderen Bühnen erfolgreich den Hamlet spielte. Ohne der Rolle eine sonderliche Eigenart zu geben, besticht er durch glaubhafte Jugendlichkeit und edle Haltung. In Leipzig reift in dem geistig beweglichen Salfner ein Hamlet moderner Prägung heran.

Als letzten in der Galerie der Hamlet-Darsteller nennen wir Adalbert Matkowsky. Er ist ein Schauspieler vom Schlage Flecks, Ludwig Löwes und ein hinreißender Heldenspieler, wo es sich um Darstellung kraftvoller männlicher Figuren handelt, mithin stimmen, was die Rolle des Hamlet betrifft, Naturell und Aufgabe auch hier nicht zusammen. Er scheint sich dieses Mißverhältnisses bewußt zu sein und, um es auszugleichen, setzt er seinem impulsiven Temperament ganze Szenen hindurch einen Dämpfer auf, dadurch erhält die Gestalt etwas Weiches, Müdes, in ihrer Zerflossenheit gelegentlich etwas Weibisches, dialektische Schärfe wird empfindlich vermißt, dagegen die Liebe zu Ophelia durchweg so stark betont, daß Matkowsky bei den Worten „O Jephta" usw. in Erinnerung an sie fast weinend den Kopf auf Polonius' Schulter legt und in der Szene mit Ophelia selbst einen innerlichen Kampf zeigt, der bei den Worten „Ich liebt Euch nicht", in einem Fußfall und einer leidenschaftlichen Umarmung endigt. Wo jedoch Matkowsky seinem Naturell die Zügel schießen läßt, wirkt er hinreißend, aber im Kampf mit seinem Temperament und im Bestreben nach psychologischer Vertiefung künstelt er in die Figur einen weichen und darum unechten Zug, weil er ihm nicht eigen und um so weniger am Platze ist, als auch die nicht mehr jugendliche Erscheinung einer solchen Auffassung widerstrebt.

Ehe wir nun der anderen Hauptrollen der Tragödie und ihrer Darstellung gedenken, muß noch der weiblichen Hamlet-Interpreten Erwähnung geschehen. Von Frau Abt war schon die Rede. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts machte Felicitas von Vestvali Aufsehen mit der Darstellung des Hamlet und trat darin als Gast an vielen deutschen Bühnen auf. Sie hatte die Rolle erst bei Kean in London englisch und später bei Heinrich Marr in Hamburg deutsch studiert, merkwürdigerweise billigte dieser feinsinnige Künstler das seltsame Experiment. Die Vestvali war eine Frau, die über das durchschnittliche Maß hinausragte, fast wie ein Mann ging, sprach und atmete. In ihrer Darstellung war alles klug berechnet und ausprobiert, aber von künstlerischer Gestaltung konnte natürlich nicht die Rede sein, sondern eher von grotesk verzerrter Natur. „Die Wirkung," schreibt Carl Frenzel, „die sie dennoch auf den naiven Zu-

schauer ausübte, ja, der sich selbst der Nachdenkliche nicht zu entziehen vermochte, beruhte auf ihrer schlanken, vornehmen Erscheinung, ihrem Organ, in dem es stets wie von einer nervösen Erregung nachzitternd klang.“ Kurnik in seinem schon erwähnten Buch äußert sich: „Diesem Hamlet ging namentlich von Hamburg aus viel Geräusch voran. Dort hatte sich der alte Marr für das Mannweib begeistert, und man muß ihr auch zugestehen, daß sie die schwierige Aufgabe mit einer gewissen Genialität zu lösen verstand. Die Darstellung verrieth gründliches Studium, gediegene Auffassung und hervorragendes schauspielerisches Talent, allein, man kam nicht hinweg, ein Weib in Mannskleidern vor sich zu sehen.“

Später hat Adele Sandrock die Rolle zu Gastspielzwecken mißbraucht, allein, ihre Erfolge waren wesentlich geringer, als man mittlerweile für die Unnatur der „Hosenrolle“ überhaupt bedeutend empfindlicher geworden war.

Da die deutsche Schauspielkunst — gleich der deutschen Literatur — fremde Muster auf sich wirken ließ, so liegt es uns ob, wenigstens in Kürze auch der fremdsprachigen Hamlet-Darsteller zu gedenken, die in Deutschland aufgetreten sind und deren Spiel vielfach auf die fernere Gestaltung der Rolle von nachhaltigem Einfluß war. Wir nennen in erster Linie Rossi und Salvini; diese beiden großen Schauspieler haben für die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst fast dieselbe Bedeutung, wie später die Duse; ihr Erscheinen hat die erste Wendung ins Moderne oder, genauer, die entschiedene Abwendung vom Sentimentalischen, hervorgerufen, und damit tritt nach und nach die letzte Gruppe der deutschen Hamlet-Darsteller auf den Plan, die wir eben charakterisiert haben. Weder Rossi noch Salvini waren indes besonders geeignete Darsteller der Hamletrolle, obwohl sie darin künstlerisch bedeutende Leistungen boten; schon das schwerflüssige Naturell des Dänenprinzen verträgt sich nicht mit der leichtblütigen Hitze des Italieners. So stellte Salvini einen feierlichen Hamlet hin und Rossi zwang seinem Naturell einen Melancholiker ab, beide aber, und das ist der Punkt, den wir hervorheben, erzielten durch ihre grandiose Technik hinreißende Wirkungen und wiesen durch ihre Kunst die deutschen Schauspieler auf den Weg der psychologischen

Vertiefung, den sie dann auch mit mehr oder weniger Gelingen beschritten haben. Auch der Amerikaner Edwin Booth bestach durch seine lichtvolle, geistig ungemein vertiefte Darstellung und überzeugte, daß die Rolle ohne jedes rhetorische Aufgebot zu bewältigen sei, der französische Tragöde Mounet Sully dagegen, der wenigstens in Wien den Hamlet spielte, bewies, daß die französische Schauspielkunst noch immer mit Shakespeare, zum mindesten mit dessen Hamlet, auf gespanntem Fuße steht. Mounet Sullys durchaus von französischem Elan erfüllte, aber darum dem Wesen der Dichtung durchaus widersprechende Darstellung war aus gelungenen Einzelheiten zusammengesetzt, die aber keine geschlossene Gestalt gaben.

Nächst der Rolle des Hamlet ist Ophelia die anziehendste Figur des Stückes; auch sie hat zu allen Zeiten auf der deutschen Bühne hervorragende Vertreterinnen gefunden, freilich nicht in der gleichen Mannigfaltigkeit wie die Titelrolle selbst, aber das liegt an der Aufgabe. Shakespeare gibt allen seinen weiblichen Gestalten einen durchgehenden Grundton, er stellt sie mit wenigen Ausnahmen in den Schatten des Helden, und in weiser Einsicht tritt die Hauptfigur überall stärker in den Vordergrund, ist gegenüber den anderen Gestalten plastischer, die, wie in einem Relief, je nach ihrer größeren oder geringeren Bedeutung für das Stück in die Verschwindungslinie zurücktreten. Am eindringlichsten offenbart sich stets die Hauptfigur, durch sie verstehen wir auch alle andern, wenn ihnen auch nicht immer Gelegenheit gegeben ist, in derselben Breite dem Zuschauer ihr Innerstes darzulegen. Das trifft namentlich für die Rolle der Ophelia zu, und darum hielt sich die Darstellung dieser Rolle in bestimmten, sich aus der Tradition ergebenden Grenzen, die selten durchbrochen wurden, vielleicht auch nicht ohne Schaden für das Ganze zu durchbrechen sind. Als dann die deutsche Schauspielkunst durch Aufgaben bereichert wurde, wie sie in den Dramen unserer klassischen Dichter den weiblichen Darstellern gestellt sind, Emilia, Gretchen, Clärchen, Luise, Thekla usw., kam vollends in die Gestalt der Ophelia ein sentimentaler Zug, der mehr als gut das Seelenleben verschleierte. Freilich gehen in diesem Punkt auch die Anschauungen der Literaten auseinander. Tieck erblickt im Charakter der Ophelia starke Sinnlichkeit: „wenn ich Shake-

speare nicht ganz mißverstehe, hat der Dichter im ganzen Stück andeuten wollen, daß die Arme im Rausche der Leidenschaft und Hingebung dem liebenswürdigen Prinzen schon längst und so viel gewährt hat, daß die Warnungen des Laertes zu spät kommen." (Dram. Bl. 3., Seite 264.) U. a. vertritt diese Ansicht auch von Friesen, Grillparzer dagegen meint: „Wer in Ophelia die Unschuld nicht erkennt, hat noch wenig von Unschuld gesehen." Immerhin bleiben der Schauspielerin zwei Wege, von denen gewöhnlich nur einer eingeschlagen wird, aber die psychologische Durchleuchtung der Figur, diese Errungenschaft der neueren Schauspielkunst, ist in der Darstellung der Ophelia noch selten versucht worden, wenn auch vielfach das Bestreben zu erkennen ist, in den Wahnsinns-Szenen Eigenartiges und von der Schablone Abweichendes zu bieten. Im allgemeinen aber stehen die deutschen Darstellerinnen auf dem Standpunkt von Lina Fuhr, die in ihren von Heinrich Houben herausgegebenen Erinnerungen berichtet: „Miß Ellen Tree, die damalige erste Tragödin in England, hatte die Liebenswürdigkeit, mir einige Scenen aus ‚Hamlet' vorzuspielen, als ich zum Gastspiel in London war, und sie wußte mich so zu packen, daß ich eine ganze Weile keines Wortes mächtig dasaß. Eine ganz andere Ophelia aber war das, als mir stets vorgeschwebt hatte. Die Wahnsinnsscene sang sie entsprechend der Tradition, die noch aus Shakespeares Zeiten die Noten dazu aufbewahrt hat; die ganze Auffassung war höchst bedeutend und geistreich und wahrscheinlich in Krankenhäusern studiert. Der Zug aber aus dem heraus ich das Wesen der Ophelia stets erfaßte und der von unserer deutschen Auffassung nie zu trennen sein wird, das rührend Liebliche noch in der Nacht des Wahnsinns, fehlte der englischen Ophelia vollständig. In Deutschland hätte man sich nie mit einer solch krassen Wirklichkeitsstudie, mit diesem wie vom Auge des Arztes beobachteten Wahnsinnsbilde befreundet." Den hier von Lina Fuhr vertretenen Standpunkt haben die meisten deutschen Ophelien eingenommen, auch überwiegend den sentimentalen Zug auf Kosten des naivsinnlichen bevorzugt, namentlich in der späteren Epoche. Die erste Darstellerin der Ophelia in jener berühmten Hamburger Aufführung war Dorothea Ackermann, Schröders Stiefschwester. Schink charakterisiert sie folgendermaßen: „Sanfte Charaktere von Würde,

zärtliche und religiöse Schwärmerinnen im Trauerspiel, muntere launige Rollen im Lustspiel wurden bald ihre glänzendste Sphäre." In der schon erwähnten Besprechung im „Hamburger Adreß-Comptoir" heißt es: „Mamsell Ackermann machte die Ophelia vortrefflich. Die so schön als schwer zu spielende Scene, wo Ophelia wahnsinnig wird, hat sie meisterhaft gespielt. Dies ist die einzige Scene, wo der große Shakespeare den Zuschauern erlaubt, mit einigen Thränen ihrem ängstlich erwartenden Zuschauen Luft zu machen." Diese Bemerkung läßt darauf schließen, daß schon die erste deutsche Ophelia die Wahnsinnsszene nicht im Sinne der englischen Auffassung spielte und mehr zu rühren als zu erschüttern suchte. Nach Dorotheas Heirat übernahm Schröders Frau die Rolle, und Schink ist geradezu hingerissen von ihrer Ophelia, „sie war auch," schreibt Schink, „die erste deutsche Schauspielerin, die die Kühnheit hatte, die einzelnen Strophen aus der alten Ballade, die Shakespeare seiner Ophelia in den Mund legt, wirklich zu singen. Die Melodie, die sie sich dazu erfunden, der einfach dumpf verstimmte Ton, mit dem sie den Gesang vorträgt, er zerschneidet das Herz bis auf das kleinste Fäserchen — dazu das todtenblasse Antlitz, die starren Blicke, der zum Lächeln verzogene Mund, indeß alle übrigen Theile des Gesichtes vom Wahnsinn gespannt sind, ein Gesamtbild fürchterlicher Wahrheit." Offenbar ist hier Schröders Einfluß zu erkennen, der bemüht war, daß die Rolle nach der charakteristischen Seite hin eine Ausgestaltung erfahre.

In der Erstaufführung in Berlin spielte Mademoiselle Caroline Döbbelin, „die damals in Liebhaberinnen und Heldinnen bedeutend war," die Ophelia. Die Literatur- und Theater-Zeitung schreibt (1778): „Von ihrer Ophelia wird bemerkt, sie habe helle Thränen im Auge gehabt." Sie behielt die Rolle von 1777 bis 1787 bei, ihre Nachfolgerin war die berühmte Friedericke Unzelmann-Bethmann, und dürfte diese geniale Frau wohl eine der besten Ophelien gewesen sein. Küstner schildert sie in seinem schon erwähnten Buch: „Eine wahrhaft schöpferische Phantasie, ein tiefes und zartes Gefühl und ein scharfer Verstand vereinigte sich in ihr mit einer unnachahmlichen Anmuth, eine ausdrucksvolle Gesichtsbildung und eine Stimme, welche durch Regsamkeit und Wohllaut geschickt war, das Gemüth im Innersten zu bewegen und mit

seltener Vollkommenheit die leiseste Abstufung des Gefühls und des Gedankens zu bezeichnen.“ Devrient schreibt (3., Seite 275): „Sie hat das Publikum in Oper und Schauspiel in Darstellung der größten Leidenschaft, Würde und Erhabenheit ebenso begeistert, als in der Zeichnung rührender Tugend, Anmuth und Lieblichkeit.“ Dabei war sie nur klein von Gestalt, und das uns erhaltene Bild zeigt ein rundliches Bubengesicht.

Ueber ihre Ophelia äußert sich der Berichterstatter in den Preußischen Jahrbüchern (1799, 3.): „Madame Unzelmann ist in dieser Rolle nach Verdienst berühmt, und die neue Uebersetzung konnte durch die treffliche Melodie der Verse den Zauber ihrer Deklamation erhöhen.“ Nicolai berichtet in seiner „Berlinischen Dramaturgie“ (2. Stück, 5. Juni 97): „Daß gleich ihr erstes Erscheinen das verliebte schwärmerische Mädchen sich ankündigen und in Blick, Ton und Bewegung verrathen müsse, wie sehr die Lehren ihres Bruders ihre schwache Seite berühren. Im fünften Akt sehen wir das schönste Gewitter des Wahnsinns, das vielleicht jemals der Kunst gelungen ist. Wir sagen das schönste und wählen die Worte nicht ohne Bedeutung. Nicht das blos treu der Natur nachgeahmte, nicht das grellste, nicht das widerlichen Ekel erregende Bild des Wahnsinns.“ Freilich den Anschauungen Tiecks hat auch Frau Unzelmann nicht entsprochen. Er schreibt in den „Dramaturgischen Blättern“ (3., Seite 264): „Ich habe noch keine Ophelia gesehen, die mich nur getäuscht, viel weniger meine Bewunderung erregt hätte. Selbst die unvergleichliche Unzelmann war in dieser Darstellung, einige Genieblitze abgerechnet, unbedeutend.“

Die Nachfolgerin der Unzelmann, Clara Stich, neigte, was ihr Talent betrifft, mehr dem Heroischen zu und fand auch dort ihre stärksten Erfolge, aber ihre Ophelia ist uns darum interessant, weil der rationalistische Zug, von dem in Besprechungen der Hamlet-Darstellungen die Rede war, auch in ihrer Gestaltung zutage trat. Carl Frenzel urteilt in seiner Berliner Dramaturgie: „Ihr Spiel ging weniger darauf aus, die Leidenschaften der Zuschauer zu erregen, als die Schönheit der Dichtung in leibhaftiger klassischer Gestaltung auszuprägen. Die gerade strenge Linie gefiel ihr besser als der kunstreiche Schnörkel. In ihrem Wesen sowohl, als in der Stimmung der Zeit, der Bildung, die sie genoß, war diese Vorliebe gegründet.

Ihr Spiel war maßvoll, geschlossen, ihre Sprache wie wohllautende Musik, Ueberschwänglichkeit war ihr fremd." Costenoble in seinen Tagebüchern schreibt: „Madame Stich ließ in ihrem Spiel die Gemüthstiefe vermissen."

Charlotte von Hagn hat dann in Berlin neben Gretchen, Luise usw. auch Ophelia gespielt, doch lag ihre Stärke nicht in der Tragödie, sondern im Lustspiel, in dem sie durch sprühenden Geist und bestrickende Anmuth bezaubern konnte.

Ihr folgte die schon erwähnte Lina Fuhr, welche als Ophelia bedeutende Erfolge erzielte, namentlich bei dem Gastspiel, das sie in London gab im Verein mit Emil Devrient als Hamlet, und anderen. Sie war eine liebliche, anmutige, natürliche Schauspielerin ohne stärkere Charakterisierungsgabe. Auf dieser mittleren Linie hielten sich auch die späteren Ophelien der Berliner Hofbühne bis auf Clara Meyer, die langjährige Partnerin Maximilian Ludwigs. Schönes Maß, Klarheit in Diktion und Vortrag, mit Hintansetzung des kindlich naiven sinnlichen Zuges.

Nur wenig hat die moderne Richtung der Schauspielkunst auf die Darstellung der Ophelia Einfluß genommen. Selbst Agnes Sorma, welche die Rolle sowohl am „Deutschen Theater" als am „Berliner Theater" unter Direktion Barnay gespielt hat, brachte keine wesentlich neuen Züge und wußte in anderen Aufgaben von der Größe ihrer schauspielerischen Gestaltungskraft zu überzeugen. Gegenwärtig spielt am Königlichen Schauspielhaus Sophie Wachner die Ophelia und versucht den Wahnsinnsszenen durch hysterisches Lachen pathologische Lichter aufzusetzen.

Werfen wir noch einen Blick auf die Ophelia-Darstellerinnen der anderen Bühnen, sofern sie als Schauspielerinnen zu Ruhm und Namen gelangt sind.

In Wien war in jener Heufeldschen Aufführung eine Mamsell Teutscher die Ophelia, von der nicht viel zu berichten ist, später gab sie, wie schon erwähnt, die außerordentlich beliebte Mad. Sacco, eine berühmte Schauspielerin ihrer Zeit und aus Schröders Schule hervorgegangen. Der Gothaische Theaterkalender preist sie als „vertraute Tochter der Natur, die Schwester der Grazien, die unvergleichliche Sacco." Aber ihr Talent dürfte sie mehr auf das Heroische, denn Zarte hingewiesen haben, denn in der „Galerie teutscher Schauspieler"

heißt es über sie: „Für das Komische ist sie weniger als für das Tragische, wo ihr, ob ihr Ton gleich sanft ist, die zärtlichen Rollen auch nicht so angemessen sind, wie die, wo Liebe und Haß miteinander abwechseln."

Sophie Schröder, die gewaltige Tragödin, hat ebenfalls die Ophelia gespielt, war aber durch ihre Erscheinung schon und die Anlage ihres Talentes gewiß nicht dazu berufen. Dagegen dürfte die früh verstorbene Sophie Müller eine herrliche Ophelia gewesen sein. Anschütz berichtet von ihr in seinen Erinnerungen: „Sophie Müller gehörte zu jenen genialen Schauspielernaturen, die niemals fehlgreifen innerhalb der Grenzen ihres unerschöpflichen Naturells. Sie werfen in fast kindlicher Unbefangenheit ihre kostbaren Perlen aus und wissen selbst nicht, welche Schätze sie der Welt zu Füßen legen." Und Devrient nennt sie „ein Musterbild schöner Weiblichkeit, die, von dem Silberklang der einnehmendsten Sprache unterstützt, den Zauber von Sanftmuth, Reinheit und stiller Hoheit um sich zu verbreiten wußte."

Auch Therese Peche wäre hier zu nennen, die sich später freilich mehr dem Salonfach zuwandte. Czartoryski schreibt in den schon erwähnten, von Sachkenntnis zeugenden „Recensionen": „tiefe Empfindung, Anmuth, Grazie sind die bezeichnenden Merkmale ihres Spiels, welche durch ein wohltönendes, wenn auch schwaches Organ, eine unbeschreiblich schöne, im leisesten Sprechen immer verständliche Aussprache und durch den Glanz der äußeren Erscheinung noch gehoben wurde."

Genast nennt die Peche „in ihrem jugendlichen Fach eine Darstellerin, wie ich sie besser nie gesehen, sie wußte das rechte Maß zu treffen."

Julie Gley, spätere Frau Rettich, wird in ihrer Jugend als eine hinreißende Darstellerin der Ophelia gepriesen. Costenoble in seinen Wiener Tagebüchern schreibt unterm 9. Juni 1831: „Julie Gley war eine wunderliebliche Ophelia, besonders im zweiten Theil der Wahnsinnsscenen, wo ihr Gesang herzzerreißend war; auch in den früheren Scenen, wo die Ophelien sonst nichts thun, als den Hamlet schwatzen zu lassen, war das Gegenspiel der Gley musterhaft." Und unterm 15. Januar 1839: „Herzzermalmender hat noch nie eine Schauspielerin die Wahnsinnsscenen der Ophelia ausgeführt. Ich, der ich diese Partie von der Gattin des großen Schröder, von

Sophie Schröder, von der Unzelmann und Sophie Müller gesehen habe, muß der Gley den Vorzug geben."

Während der kurzen Zeit ihrer Zugehörigkeit zum Wiener Burgtheater hat auch Marie Seebach dort die Ophelia gespielt. Der gewissenhafte Chronist, Fürst Czartoryski, berichtet über ihre Darstellung: „Trotz aller oft geäußerter Bewunderung über ihre Genialität, hat uns Fräulein Seebach als Ophelia, offen gesagt, unangenehm berührt. Die Wahnsinnsscenen waren, wenn auch oft undeutlich oder zu leise gesprochen, mit vielen geistreichen Schattirungen bereichert, die zweite insbesondere mit einer effektvollen Wendung beschlossen. Allein die Eingangsscene, die schlichte natürliche Anfangsstelle — warum diese nicht natürlich sprechen, wie einem die Sprache verliehen ward, warum nach der — mimisch entsprechend durchgeführten Scene mit Hamlet — den Monolog ‚O welch ein edler Geist' usw. — so unnatürlich schleppend und singend sprechen? Möge hier die wehmüthige Betrachtung und der trostlose Hinblick auf das eigene Elend — möge dies alles zum verzweiflungsvollen Ausdruck des Schmerzes gesteigert werden, niemals aber können wir uns eine solche Verirrung des Redeausdrucks, eine solche Aeußerung falscher Sentimentalität, wie wir es in dem berühmten Monolog in fortwährender unseliger Steigerung: „daß — ich — sah — was — ich — sah — und — sehe — was — ich sehe', erleben mußten." In ihren Reisejahren hat Marie Seebach, die sich frühzeitig der Virtuosenlaufbahn zuwandte, wohl kaum mehr die Ophelia gespielt, das bleibt zu bedauern, denn die Rolle lag mitten im Bereich ihres Talentes.

Friedericke Bognar, die spätere Ophelia des Burgtheaters, war eine durchaus sentimentale Darstellerin, Josefine Wessely, die früh verstorbene, gab der Rolle eindringliche, zum Herzen sprechende Töne, und Caroline Medelsky folgt ihr auf diesem Weg. Eigenartiger ist die Gestalt, die Stella Hohenfels gibt, sie läßt das Kindliche und Sinnige in der Charakteristik hervortreten, zeigt reine und lautere Unschuld, ohne für die Ausbrüche des Wahnsinns die hinreichende tragische Kraft zu besitzen. Ferner wäre unter den Wiener Darstellerinnen Kathi Frank zu nennen, die in jener Aufführung unter Laube im Stadttheater eine von warmem Leben erfüllte Leistung bot, freilich im Banne der landläufigen Auffassung.

Noch müssen wir auf Christiane Neumann zurückkommen, Goethes Euphrosine. Genast schreibt in seinem Buch „Aus Weimar's klassischer Zeit": „Zu den vortrefflichsten Darstellungen der Neumann gehört u. A. Ophelia. Wie sich dies wunderbare Talent unter Göthe's Leitung immer glänzender entwickelte, bewies der Eindruck, den sie auf jeden machte. Göthe fand sie der Ackermann, der berühmtesten Schauspielerin jener Zeit, vergleichbar. Iffland, welcher im Jahre 1796 in Weimar Gastrollen gab, tat den Ausspruch: sie könne Alles, denn nie würde sie in den künstlerischen Rausch der Empfindsamkeit, das verderbliche Uebel für unsere jungen Schauspieler, versinken."

In Dresden war die gefeierte Frau Bayer-Bürk eine durch holde Mädchenhaftigkeit ausgezeichnete Ophelia, auch Caroline Bauer hat sie dort gespielt, später fand Clara Salbach für die Rolle einen rührenden Ton, sie wußte der Gestalt einen Zug geistiger Beschränktheit zu verleihen, der das Mitleid für das unglückliche Wesen erhöhte.

In Hannover und später in Hamburg glänzte Franziska Ellmenreich in der Rolle, im Gegensatz zu Clara Salbach, war ihre Ophelia vielleicht eine Nuance zu klug; aber vermöge der schauspielerischen Kraft ihres Ausdrucks stand sie weniger als irgendeine Ophelia im Schatten des Hamletdarstellers und rückte die Figur stärker in den Vordergrund.

München besaß, wie schon erwähnt, in Hermine Bland eine vorzügliche Darstellerin der Ophelia. Stuttgart in Luise Siber, der nachmaligen Frau Wentzel, und in Meiningen wurde Ellen Franz gerühmt, die nachmalige Gemahlin des Herzogs.

Wenn wir also in der Reihenfolge der Ophelia-Darstellungen nicht jene zeitlichen Einflüsse wahrnehmen, wie wir sie an der Hamlet-Rolle beobachten können, so liegt das zum Teil in der Aufgabe selbst, die im wesentlichen passiven Charakters ist, zum größeren Teil aber in der Natur des weiblichen Talentes, das den wechselnden Zeitströmungen unbekümmerter gegenübersteht.

Aber auch die anderen Rollen der Tragödie waren in Auffassung und Darstellung keinem besonderen Wechsel unterworfen, als sie, so bedeutend jede einzelne Gestalt auch hervortritt, im wesentlichen für die Hauptfigur Gegenspieler oder Folie sind. Darin ist ja gerade die Rolle des Hamlet einzig

in ihrer Art, daß sich für sie im Gegenspiel eine Mannigfaltigkeit ergibt, wie kaum bei einer zweiten Gestalt in der gesamten dramatischen Literatur; denn sie steht ja in einem besonderen Verhältnis zu dem König, der Mutter, dem Geist, Horatio, Polonius, den Schauspielern usw.; demgemäß wird in der Wiedergabe der Rolle ein beständiger Wechsel in Miene und Ton geradezu herausgefordert, welchen die die Handlung stetig durchbrechenden Monologe noch des weiteren begünstigen.

Dieses dramatisch durchaus gerechtfertigte Uebergewicht der Hauptrolle ist der Grund, warum den anderen Rollen in der Bühnendarstellung nicht immer jene Vertiefung zuteil wird, die sie erheischen, denn eines muß, ehe wir in der Schilderung fortfahren, aufs Nachdrücklichste betont werden, wie groß auch die Verdienste sind, welche sich die deutsche Schauspielkunst um die Verkörperung der Hauptfigur im Hamlet erworben hat: die anderen Rollen, vielleicht mit — bedingter — Ausnahme von Ophelia und Polonius, sind in vielen, ja in den meisten Fällen zu kurz gekommen. Diese Erscheinung erklärt sich zum Teil aus der sachlich sich ergebenden Schwierigkeit, zum Teil aus der eigentümlichen, von Neid und Mißgunst geschwängerten Atmosphäre der Kulissenluft, wo die volle Kraft nicht gerne an eine undankbare Aufgabe gesetzt wird, um so weniger, wenn ein anderer Mitspieler in der Lage ist, den ganzen Abend über den Beifall in vollen Scheffeln einzuheimsen. So kam es, daß namentlich der König, diese wichtige Rolle des Stückes, nur in den seltensten Fällen eine erschöpfende Darstellung fand. Tieck hat bekanntlich in den dramaturgischen Blättern die Rolle des Königs als fast gleichwertig mit der des Hamlet bezeichnet, aber kein Schauspieler wird ihm beistimmen. Bedeutende, für die Aufgabe geeignete Darsteller haben sich ihr entzogen oder, wo dies nicht anging, sich mit einer konventionellen Wiedergabe begnügt, um so mehr, als überhandnehmende Gastspiele die Titelrolle eine Zeitlang zur Virtuosenrolle stempelten. Wir kommen auf diesen Umstand noch zurück.

Was die Rolle des Königs betrifft, so ist sie zwar eine im landläufigen Sinn undankbare, aber immerhin eine Aufgabe, die den wahren Künstler reizen muß: gilt es doch, eine Figur zu gestalten, in der sich Ueberlegenheit, Energie, Tücke unter der Maske des genußsüchtigen Herrschers verbergen, hat

doch der Schauspieler Gelegenheit, in der Gebetszene die Maske fallen zu lassen und das Innere des Charakters bloß zu legen.

In diesem Sinne äußert sich auch Werder in seinen Vorlesungen: „Für die theatralische Darstellung ist die Rolle eine der schwierigsten Aufgaben, der vielleicht noch nie genügt worden, kaum in der Recitation, geschweige denn im Spiel, in der Erscheinung, im Benehmen. Würden die Scenen des Königs nur einmal so gespielt, auch nur annäherungsweise so gespielt, wie sie gedacht und gedichtet sind! Diese Rechtlosigkeit unter dem gefaßten Anschein der Majestät, unter dem Faltenwurf des Purpurs dieser höllische Eifer."

Der erste Darsteller des Königs in der Wiener Aufführung war Conrad Steigentesch, der als tüchtiger Charakterdarsteller galt, in Hamburg gab Reinecke die Rolle, von dem als Darsteller des Hamlet bereits gesprochen wurde. In seiner Leipziger Zeit zwar einer der ersten Schauspieler Deutschlands, war die Grundnote seines Talentes Treuherzigkeit und edle Wärme. Er dürfte also kaum für die verschlagene Art des Königs den richtigen Ton gefunden haben, trotz Devrient, der behauptet, er spielte ihn „weltklug, mit der vollen Energie des politischen Charakters, unternehmend bis zum Verbrechen." Schon in jener Besprechung im Hamburger Adreß-Comptoir heißt es: „Herr Reinecke hat den König zwar meisterhaft dargestellt, nur hat der Schauspieler ein zu ehrliches Gesicht für seine Rolle."

In Berlin war es J. F. Brückner, welcher zuerst den König darstellte. Brückner, u. a. der erste Darsteller des Götz in Berlin, wurde häufig mit Eckhof verglichen, und auch Devrient berichtet, „daß er in tragischen Rollen Eckhof am nächsten kam", an anderer Stelle tadelt er aber „sein Pathos, das sich zum Kanzelton neige", hervorgehoben wird dagegen „die Biegsamkeit des Talentes, das sich leicht in die verschiedenartigsten Rollenfächer fügt." In jener Berliner Erstaufführung stand die gesamte Umgebung im Schatten der hinreißenden Leistung Brockmanns, auch dürfte Brückner, der um jene Zeit schon „edle Väter" spielte, nicht mehr die Elastizität besessen haben, welche die Darstellung der Königs-Rolle erfordert. Ueber den Vertreter in jener von Iffland inszenierten Vorstellung, die zuerst den Schlegelschen Text brachte, schreiben die Preußischen Jahrbücher (1799, 3.) ohne rücksichtsvoll den Namen zu

nennen: „Was der Hamlet durch Iffland's Polonius gewann, mußte ihm durch einen solchen Claudius, wie er uns gegeben ward, und mehr noch als dies genommen werden. Es ist kaum begreiflich, wie man so in seiner Manier, die ewig und ewig dieselbe ist, verliebt sein kann, daß man auch nicht die leiseste Ahnung von dem Sinn und Geist der Rolle hat. Wie gern hätte ein jeder in dieser Rolle Herrn Fleck gesehen, und welche Wohlthat wäre dies für das Stück gewesen." Herr Fleck war aber wahrscheinlich für die Rolle nicht zu haben. In der Reihe der späteren Berliner Darsteller des Königs, so bedeutend einzelne, wie Rott und Kaiser, in anderen Aufgaben auch waren, findet sich ebenfalls keiner, der die Rolle des Claudius erschöpfend zur Geltung gebracht hätte, höchstens, daß wir Adolf Klein ausnehmen, der etwa vor zwei Jahrzehnten die Rolle gab, sich nicht mit der landläufigen Helden- oder Bösewichtmanier abfand, sondern auf den Kern einging und mit besonderem Glück das Gleißnerische im Charakter traf. Freilich fehlte ihm das dämonische Naturell, welches die Rolle zu ihrer erschöpfenden Verkörperung erfordert, allein darüber verfügen nur die Schauspieler ersten Ranges, die sich der Aufgabe nicht unterzogen oder, wenn sie es getan haben, keineswegs mit dem Aufgebote ihrer vollen Kraft. Gegenwärtig spielt Max Pohl die Rolle des Königs und haben wir diese Leistung schon im Rahmen der Vorstellung des „Deutschen Theaters" als eine glückliche erwähnt. Dort hat, wie geschildert, die Inszenierung unterstützend gewirkt, ein Umstand, der im Königlichen Schauspielhaus, für die betreffenden Szenen wenigstens, entfällt, dadurch verliert auch die Leistung an Eindringlichkeit, ist überhaupt starrer geworden und besitzt nicht mehr die ursprüngliche Kraft.

Auch in Wien kam die Rolle selten zu ihrem vollen Recht. In seinen jüngeren Jahren spielte sie La Roche, zwar meldet Costenoble, „daß der Monolog am Schluß ein Meisterstück der Redekunst war und laut anerkannt wurde", allein das Hauptgewicht der Begabung von La Roche, der auch später einen vortrefflichen Polonius gab, lag auf der humoristischen Seite. Unter Schreyvogel versuchte sich auch Friedrich Wilhelmi in der Rolle, der später ein vorbildlicher Darsteller des Präsidenten in „Kabale und Liebe" wurde. Auch er, wohl in der Hauptsache ein Schauspieler für Lustspielrollen, brachte die

Figur des Königs wohl kaum zur Geltung, trotzdem ihm der bürgerliche Tyrann in Schillers Trauerspiel überraschend gelang. Auch Ludwig Löwe gab den König, und Czartoryski, in den Wiener Rezensionen die Leistung des Polonius lobend, fügt hinzu: „Es geht nicht an, von dem König des Herrn Löwe ein Gleiches zu sagen. Keiner der verschiedenen Gefühle, welche des König's Seele wechselweise erfüllen, Bosheit, Heuchelei, Schmerz, Reue, Sinnenlust, Abscheu vor sich selbst — tritt in Herrn Löwe's Darstellung hervor. Freilich ist Claudius keine effektreiche Partie. Allein es gab eine Zeit, wo Ludwig Löwe noch weit undankbarere Rollen blos durch sein Spiel zu lebendiger Wirkung brachte. Warum sollte der verehrte Künstler dies nicht auch mit König Claudius versuchen?"

Später gab Ludwig Gabillon die Rolle und verlieh ihr neben glänzender Repräsentation einen Zug von Brutalität, aber die Charakteristik blieb vielfach im Aeußerlichen stecken. Auch Mitterwurzer hat sich in seinen ersten Burgtheaterjahren in dieser Aufgabe versucht, vergriff sich aber im Grundton und gab einen Schleicher. Einer der besten Darsteller des Königs war Emil Drach, als er nach dem Hamlet die Rolle in München übernahm. Der männliche Zug in seinem Wesen stand dem König besser zu Gesicht, als dem Hamlet, eine ihm eigene Großmannssucht drang auf die natürlichste Weise durch, auch die anderen Seiten der Gestalt traten charakteristisch hervor.

In früherer Zeit dürfte wohl Ferd. Ochsenheimer, der die Rolle bei Bondini-Sekonda 1798 bis 1806 spielte, ein eigenartiger Darsteller des Königs gewesen sein, denn er galt als bedeutender Charakterspieler, und sein Vorbild hat mächtig auf Ludwig Devrient eingewirkt. Von Ochsenheimer heißt es in der „Zeitung für die elegante Welt": „Auch ohne Hände und Füße würde er ein großer Schauspieler bleiben. Sein Mienenspiel und seine Betonung möchte nur wohl von Iffland übertroffen werden."

Ein besseres Schicksal war der Rolle des Polonius beschieden; diese Figur kam aber erst eigentlich zu ihrer vollen Geltung, als die Schlegelsche Uebersetzung durchgedrungen war, in der Schröderschen Bearbeitung trat sie zurück. So finden wir auch in den älteren Besprechungen die Rolle des „Oldenholm" nur beiher genannt. „Herr Klos spielte," heißt es in jener ersten Rezension, „den Oldenholm recht gut." Zur Be-

deutung gelangte die Figur, als Iffland in Berlin sie in jener Aufführung vertrat, der zum erstenmal die Schlegelsche Uebersetzung zugrunde lag. Die Preußischen Jahrbücher berichten darüber: „Unter der neuen Besetzung von Rollen war es für das Stück höchst wohlthätig, daß Herr Iffland den Polonius selbst übernommen hatte, und die wir noch nie so gut gespielt sahen. Es ist allerdings schwer, den Minister und Spaßmacher und den ernsten Vater in Harmonie zu bringen, aber Herrn Iffland ist dies gelungen, zumal in der Scene, wo er den Bedienten Reinhard unterrichtet, wie er seinen Sohn beobachten soll, die offenbar ein Triumph seiner Kunst war."

Später war der ehemalige Hamlet der Berliner Bühne, Herr Beschort, ein ausgezeichneter Polonius und wird in dieser Rolle sehr gerühmt, ein Beweis mehr, daß sein Naturell für den Hamlet zu kühl war. Auch Ludwig Devrient hat die Rolle gespielt (1815—16), aber schon mit geschwächter Kraft; nach ihm Seydelmann gewiß mit dem Aufgebot seines großen Könnens, später Ed. Devrient, dann mit großem Erfolg und viele Jahre lang Theodor Döring. Gegenwärtig ist August Vollmer ein guter Vertreter. Von Dr. Förster, der am Deutschen Theater unter L'Arronge die Rolle spielte, war schon die Rede. Er gab einen pfiffigen Polonius, dem die Einfalt mehr eine Maske war, mit der er die Hofgesellschaft ergötzte.

Sie alle haben die Komik, welche in der Figur liegt, unwillkürlich wirken lassen und die Züge von Klugheit nicht unterdrückt, freilich fällt die Figur leicht aus dem Rahmen, und namentlich an kleineren Bühnen in der Hand untergeordneter Darsteller, wurde sie oft genug zum possenhaften Spaßmacher. Ed. Devrient legt in seiner Bearbeitung (siehe nächster Abschnitt) besonderes Gewicht auf die Betonung von Polonius Einfalt, Tieck dagegen ist entgegengesetzter Meinung, er sieht in Polonius einen wahren Staatsmann und keinen Toren, die Stelle „in meiner Jugend brachte mich Liebe in große Drangsal" muß wehmütig wirken — jedenfalls sind die meisten Darsteller wohl den richtigen Weg gegangen, wenn sie einen zwar geschwätzigen, aber ursprünglich klugen Alten gezeigt haben; Alexander Römpler, der gegenwärtige Darsteller in Wien, gibt darum der Figur deutliche Züge von greisenhafter Altersschwäche. Seine dortigen Vorgänger boten gleichfalls in dieser Rolle ausgezeichnete Leistungen: Josef Lewinsky,

dialektisch ungemein scharf, vor ihm La Roche, wie in allen seinen Rollen von bestrickender Liebenswürdigkeit, dessen Vordermann war Costenoble, der aber noch mit der alten Bearbeitung zu kämpfen hatte; er schreibt in seinen Tagebüchern: „mein Polonius war so schlecht, daß ich mich herzlich meiner Stellung schämte. Ich hatte freilich beim Memoriren einen schweren Kampf, ich mußte den Schröderschen Oldenholm vergessen, was mir aber mit allem Anstand nicht ganz gelingen wollte."

In Dresden war Friedrich Burmeister als hervorragender Schauspieler ein guter Polonius, in Hamburg Heinrich Marr, in München Adolf Christen, dann Franz Herz, und gegenwärtig ist Alois Wohlmuth ein vorzüglicher Polonius; auch die meisten anderen großen Theater, soweit sie unter Zucht einer guten Regie stehen, verfügen über einen guten Darsteller der Rolle, freilich meist im Sinne der bewährten Tradition und ohne besondere persönliche Eigenart.

Die Rolle des Geistes wurde auf den deutschen Bühnen von vornherein in ihrer Bedeutung richtig erkannt, und kam gleich zu Anfang in die besten Hände, als es Schröder selbst war, der den Geist in der Erstaufführung spielte. Seine Leistung war im höchsten Maße eindrucksvoll. Auch Eckhof gab die Rolle, wie wir wissen, in Gotha. Meyer berichtet uns in seiner Biographie Schröders: „Der würdige Reimarus, Lessing's Freund, rief bei der Vorstellung des Hamlet aus: ‚Das ist recht gut. Aber was sprecht ihr immer allein von Brockmann? Auf den Geist seht! Den Geist bewundert! Der kann mehr als alle zusammen.' Der Geist," fährt Meyer fort, „war die letzte Rolle, die ich dann von Eckhof sah und nie vergessen werde. Er sprach sie nicht schlechter als Schröder. Wie hätte er das gekonnt! Aber sich so geistermäßig zu benehmen, war ihm nicht gegeben. Das vermochte nur ein Mann hoher Gestalt, ein ausgebildeter Tänzer, der alle Tanzmanieren ablegte und den fehlerfreien Anstand ungezwungener Bewegungen beibehielt." Ferner schildert Meyer den Eindruck, den die Hofrätin Heym in Hannover empfing (2., Seite 167): „Der Geist im Hamlet steht noch vor mir und erfüllt mich mit Entsetzen, ich stimme ganz dem Urtheil von Dr. Reimarus bei; wer Schröder in dieser Rolle sah, kann ihn nicht vergessen." Sind dies nur Stimmen von Laien, so finden sie im Bericht des

mehrfach erwähnten J. H. F. Müller ein fachmännisches Echo: „Schröder, ein langer, hagerer Mann, spielte die untergeordnete Rolle des Geistes mit einer Täuschung, die Schauder erregte. Er ging nicht, er schien zu schweben. Ein dumpfer, hektischer Ton, den er angenommen hatte und bis ans Ende beibehielt, brachte eine ungemein gute Wirkung hervor."

In Berlin gab Theophil Döbbelin den Geist, freilich ein Schauspieler, der sich in Uebertreibungen gefiel, in Wien nahm sich später Josef Lange der Rolle an, welchen mächtigen Eindruck aber Reinecke machte, erfahren wir durch Seume, der in „Ein Wort an die Schauspieler" folgendes erzählt: „Mit wahrem Genuß erinnere ich mich an Reinecke's letzte Rolle, an den Geist im ‚Hamlet'. Opitz machte den Prinzen vortrefflich, aber er war immer nur der Prinz und Reinecke war König. In der Darstellung des letzteren war der Geist wirklich Geist und schaffte durch seine Erscheinung das schauerlich schreckliche Gesicht, das er schaffen soll. Seine Gestalt war zitternder Nebel, sein Schritt das Dahinziehen einer grauen Wolke, seine Stimme die schauerlich starke Tremulation eines Orakels. Sein ‚Schwört auf sein Schwert' war allein ein ganzes Trauerspiel werth. Immer hab ich geglaubt, daß der Geist des alten Hamlet eine Hauptrolle des Stückes ist, und mich durch diese meisterhafte Darstellung völlig überzeugt."

Später waren Richter in München und Berndal in Berlin vortreffliche Interpreten des alten Hamlet; Richter, ein ausgezeichneter Sprecher, verlieh ihm den Adel seiner Rede und seiner Persönlichkeit, und Berndals gebrochenes, verschleiertes Organ gab den Worten des Geistes einen zitternden, wehmutsvollen Ton, der wie die zerrissenen Saiten einer Aeolsharfe klagte. Eßlair mit der wundervoll sonoren Kraft seines Organs, der in München den Geist spielte, war gewiß ein ausgezeichneter Vertreter; freilich wurde die Rede des Geistes vielfach auch als rhetorisches Prunkstück wiedergegeben, berichtet doch Costenoble sogar von Anschütz: „er deklamirte den Geist wie ein alter Theaterkönig."

Von allen Figuren des Stückes aber hat die des Laertes in den meisten Fällen nur eine schablonenhafte Darstellung gefunden. Wir wissen, schon Schröder hat den Laertes gespielt, sein Naturell dürfte aber der Rolle nicht sonderlich

entgegengekommen sein; die jugendlichen Helden, welche gewöhnlich mit der Aufgabe betraut sind, pflegen im allgemeinen nicht scharf zu charaktisieren, oder, selbst wenn sie es können, wollen sie es nicht und schielen nach der Rolle des Hamlet. Soll aber die Figur des Laertes zur Geltung kommen, so muß sie in allen Dingen ein Widerspiel des Hamlet sein, aber ritterliche Züge, die wir in den Ermahnungen an die Schwester erkennen, dürfen nicht fehlen. Berichte über ältere Darstellungen der Rolle sind selten; merkwürdigerweise ein solcher in einem Brief von Goethes Mutter an den Theaterdirektor Großmann, wo sie ihrer Freude Ausdruck gibt, daß er „den braven Schauspieler Opitz angenommen habe" — wir kennen ihn als späteren Hamlet in Dresden — „davor wird Ihnen unser Publikum gantz besonders verbunden seyn, denn jedem freut sich, wenn Er spielt, ich selbst, was sagen Sie dazu, habe Ihn im Hamlet den Laerthes mit großem Vergnügen machen sehen, den Auftritt mit der Wahnsinnigen Ophelia machte er vortrefflich."

Maximilian Korn, der glänzende Liebhaber des Burgtheaters, war, ehe er den Hamlet gab, gewiß auch ein guter Laertes, später Fritz Krastel ein vortrefflicher Interpret der Rolle, deren Verkörperung er sich mit der vollen Wärme seines Naturells hingab. Sein flackerndes Strohfeuer stand in wirksamem Gegensatz zu Hamlets düsterer Glut, Krastel gab einen von Haus aus gutmütigen Sprudelkopf, der in Frankreich das Bramarbasieren gelernt hat, aber auch Leichtfertigkeit genug besitzt, um auf die tückischen Vorschläge des Königs einzugehen. Auch der früh verstorbene jugendliche Liebhaber des Wiener Stadttheaters, Adolf Glitz, zeichnete sich in der Rolle aus, ohne jedoch die charakteristische Note wie Krastel zu treffen.

Horatio ist eine Vertrautenrolle, und an würdigen Vertretern solcher passiven Figuren hat es der deutschen Bühne nie gefehlt; freilich ein Darsteller, der die Beschwörung und Anrufung des Geistes wirksam vorzubringen und den Schauer des Momentes erschöpfend wiederzugeben vermag, findet sich selten.

Schlimm erging es den Figuren von Rosenkranz und Güldenstern. Wie wahrhaft charakterisiert sie Goethe: „Dieses leise Auftreten, dieses Biegen und Schmiegen, dies Jasagen,

Streicheln und Schmeicheln, diese Behendigkeit, dieses Schwänzeln, diese Allheit und Leerheit, diese rechtliche Schurkerei, diese Unfähigkeit" — wann und in welcher Vorstellung wäre das in den beiden Figuren jemals zum Ausdruck gekommen? Selbst an guten Bühnen finden sie oft eine Darstellung, die an das Possenhafte mahnt.

Auch die Rolle des Schauspielers verlangt einen ganzen Künstler, den sie nicht immer findet. Lewinsky war, ehe er die Rolle des Polonius übernahm, ein ausgezeichneter Interpret. Seiner Sprechkunst gelang es, die pathetische Rede in einem erhöhten Ton zu halten, der von der durchgängigen Diktion abstach; trotzdem die Erzählung vom rauhen Pyrrhus nur im Sinne einer Rezitation wiedergegeben wurde, war sie derart von Feuer und Glut erfüllt, daß man den Eindruck begriff, den sie auf Hamlets Gemüt hervorbringen mußte. Richard Kahle in Berlin erzielte in seiner guten Zeit eine ähnliche Wirkung. Den gegenwärtigen Darstellern fehlt es durchaus an pathetischer rhetorischer Kraft, sie bleiben im günstigsten Falle auf der Höhe der durchgängigen Diktion und erwecken nicht den Eindruck, daß sie die Szene nur vorspielen.

Eine Rolle, die oft mehr, als vom Dichter beabsichtigt, in den Vordergrund tritt, ist die des Totengräbers. Wir wissen, schon Schröder hat sie gespielt und gewiß die nötige Diskretion beobachtet; es erhielt sich an der deutschen Bühne der Gebrauch, die Rolle mit einer ersten Kraft, gewöhnlich mit dem Komiker, zu besetzen. So löblich dieser Vorgang ist, schlägt er nicht immer zum Vorteil des Ganzen aus; selbst wenn die betreffenden Schauspieler im Rahmen zu bleiben suchen, erwecken sie bloß durch ihr Erscheinen bei dem Zuschauer gute Laune und Erinnerung an andere durch sie hervorgerufene vergnügte Stunden. So haben am Burgtheater die berühmten Komiker Beckmann und Meixner die Rolle mit großer Wirkung gespielt, aber die Gestalt wuchs über das ihr zukommende Maß hinaus; gegenwärtig befleißigt sich in dieser Aufgabe Hugo Thimig einer strengeren Zurückhaltung.

Eine Figur, die fast nie zur Geltung kommt, ist Osrik; freilich ist die Rolle meist auf wenige Worte zusammengestrichen; er muß durch die plumpe Art seiner Höflings-

manieren zu Rosenkranz und Güldenstern in einem gewissen Gegensatz stehen, Hamlet verspottet ihn auf die rücksichtsloseste Weise.

Marcellus und Bernardo sind ebenfalls nicht unwichtig, sollen sie uns doch den Schauer, den die Erscheinung des Geistes hervorruft, lebhaft versinnlichen; wie selten geschieht das, und wie oft leidet darunter die so bedeutungsvolle Eingangsszene.

Wie sehr die Figur des Fortinbras bereits bei jener Aufführung in Berlin hervorstach, als sie zum erstenmal in die Bühnendarstellung des Stückes aufgenommen wurde, ergibt sich aus der nachdrücklichen Erwähnung in den „Preuß. Jahrbüchern": „Herr Beckmann als Fortinbras gefiel sehr. Ganz in dieser freundlichen Gestalt haben wir uns immer den jungen, kühnen Prinzen gedacht." Freilich haben selbst große Bühnen in dem gestaltenreichen Stücke selten einen Darsteller für diese wichtige Rolle übrig; bei diesem Anlaß sei an eine Aufführung des „Hamlet" am Stuttgarter Hoftheater erinnert, wo die Rolle wenigstens in der Schlußszene eingefügt wurde und Hackländer, der sich der Bühnenlaufbahn zu widmen beabsichtigte, sein schauspielerisches Debüt begehen sollte. Schon zu Beginn der Vorstellung war er kostümiert und am Platz, als aber sein Auftritt endlich kam, verpaßte er ihn in der Angst des Lampenfiebers, und der Vorhang mußte an der alten Stelle fallen.

Noch wäre der Darstellung der Königin zu gedenken. Auch diese Figur wird gewöhnlich konventionell gegeben. Wir verweisen auf die im nächsten Abschnitt mitgeteilte Bearbeitung Ed. Devrients, der versucht, durch Anleihen aus der Quartausgabe von 1603 der Rolle der Gertrude eine individuelle Färbung zu geben. Von jener ersten Darstellung des Hamlet heißt es im „Adreß-Comptoir": „Madame Reinecke hat die Königin auch sehr gut gemacht, nur eine einzige Stelle scheint sie falsch verstanden zu haben. In der Szene, wo Hamlet mit seiner Mutter allein spricht und der Geist erscheint, erschrickt sie, daß ihr Sohn in die Luft rede, und betheuert, sie sähe nichts, sagt aber doch gleich darauf: ‚und doch, ich sehe Alles'; diese letzten Worte sprach Mad. Reinecke mit einer Heftigkeit aus, als wenn sie sagen wollte, sie sehe den Geist. Schade um den einzigen Flecken in dem reinen Ge-

wande. Wenn auch solche Mißgriffe späterhin vermieden wurden, so tritt uns doch in den meisten Aufführungen als Mutter Hamlets eine larmoyante Gestalt entgegen, in den seltensten Fällen aber eine reiz- und temperamentvolle Frau, die das Verbrechen des Königs glaubhaft erscheinen läßt. Eine Ausnahme dürfte die durch Lessings Dramaturgie bekannte Frau Seyler-Hensel gewesen sein, welche die Rolle in den Jahren 1784—1787 in Hamburg spielte.

Werfen wir nochmals einen Ueberblick auf die gesamten Vorstellungen des „Hamlet" auf der deutschen Bühne, so tritt ein Umstand leuchtend hervor: zu allen Zeiten hat die Titelrolle glänzende Vertreter gefunden, die nicht nur die Figur zur vollen Geltung gebracht haben, sondern sie auch den wechselnden Strömungen der Zeit anzupassen wußten oder, wenn man will, aus ihr hervorgegangen sind; dadurch ergab sich eine Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Rolle, wie sie die englische Heimatsbühne des Stückes nicht annähernd zu bieten vermochte, und dadurch wurde die Figur des Hamlet populär in Deutschland wie kaum eine andere. Wie schon erwähnt, wurde das Stück von Schauspielvirtuosen insoweit zu Gastspielzwecken mißbraucht, als in den betreffenden flüchtig einstudierten Vorstellungen die anderen Figuren mehr noch als sonst zu geschehen pflegte, zurücktreten mußten; das durch arge Striche verstümmelte Stück war nichts weiter als der — und ach, wie oft schadhafte — Rahmen für eine glänzende Sololeistung. So ist Emil Devrient, dessen Verdienste um die Gestaltung der Rolle darum nicht geschmälert werden mögen, mit dem „Hamlet" über die Bühnen von mehr als dreißig Städte gezogen, desgleichen sein Rival Dawison, später Barnay, Possart, Haase u. a. Mehr und mehr bequemten sich in der Darstellung des Stückes die Vertreter der anderen Rollen dazu, nichts weiter als die „Reifenhalter" für den Solospieler zu sein. Der Umschwung, welchen die moderne Bühne dadurch erfahren, daß ihr die Ensembleleistung höher steht als die Einzelleistung, ist den Aufführungen des „Hamlet" noch nicht in vollem Maße zugute gekommen; in den folgenden Abschnitten sowie im Schlußwort wird über diesen Punkt noch ein weiteres zu sagen sein.

Uebersetzung und Bearbeitung.

(Heufeld, Schröder, Klingemann, Devrient, Schreyvogel, Immermann, Tieck, Oechelhäuser u. a.)

Wir können in Anbetracht der Ziele dieser Schrift einen großen Teil der Uebersetzungen unerörtert lassen, sie sind von rein literarhistorischem Interesse und haben mit den Darstellungen des „Hamlet" auf der deutschen Bühne wenig oder gar nichts zu tun. Während andere Stücke Shakespeares in den verschiedensten Uebersetzungen zur Aufführung gelangten, in einigen sogar die Uebersetzungen gemengt worden sind, z. B. im „Othello", wo an vielen Bühnen der Darsteller des Jago den Text Schlegels benutzte, der Darsteller des Othello den von Voß, so kommen für die sich über anderthalb Jahrhunderte erstreckenden Aufführungen des „Hamlet" nur zwei der Uebertragungen in Betracht: die Prosaübersetzung Wielands, welche Heufeld und nach ihm Schröder — später mit Benutzung der von Eschenburg — seiner Bearbeitung zugrunde legte, und Schlegels metrische Uebersetzung, die nachher an allen deutschen Bühnen das Bürgerrecht errang und heute ausnahmslos in Gebrauch ist. Obzwar dann an einzelnen Orten auch der Versuch gemacht wurde, andere, die von Bodenstedt usw., einzuführen, so kehrte man überall in kürzester Zeit zu der Uebersetzung Schlegels zurück; auch die Redaktionen, die im Text nach den neuen verbesserten Ausgaben der Shakespeareschen Werke vorgenommen wurden, z. B. von Ulrici u. a., blieben für die Bühne meist ohne Einfluß; wo ein energischer Leiter sie durchzusetzen suchte, verschwanden sie ebenso rasch, und wenn selbst das Soufflierbuch auch die Aenderungen aufnahm, wurden sie doch vom Darsteller selten benutzt, der sich an den ihm

fest im Gedächtnis haftenden Schlegelschen Text hielt. Ebenso sind in Berlin mit der Oechelhäuserschen Einrichtung auch dessen textliche Aenderungen wieder verschwunden.

Wir haben gesehen, mit welcher Zähigkeit sich die Wieland-Eschenburgsche Prosaübersetzung und die Einrichtung Schröders auf der deutschen Bühne behauptete, welch langen Kampf es gekostet hat, sie endgültig zu verdrängen, ja, wie zur Zeit, als schon die Schlegelsche Uebersetzung sich das Bürgerrecht errungen hatte, einzelne Darsteller ihre Rollen noch im alten Text sprachen. Nichts ist im Grunde konservativer, als das Theater und sein Getriebe, und das liegt in der Natur der Sache. Die erworbenen Kunstwerte und technischen Fertigkeiten werden im Wege der Tradition übernommen und weitergegeben, da die Leistungen an die Person gebunden und darum vergänglich sind. Was vollends die Rollen im „Hamlet" betrifft, ein Stück, das von altersher zum eisernen Bestand des Repertoires gehört, so brachten es schon die Forderungen des Gedächtnisses mit sich, daß die Schauspieler und mit ihnen die Bühnenleiter an einer bestimmten Uebersetzung festhielten, da nichts schwieriger ist, als das sogenannte „Umlernen", und nichts die textliche Sicherheit einer Vorstellung mehr gefährdet, als wenn man die Schauspieler zwingt, das, was sie schon einmal gelernt haben, in einem anderen als dem gewohnten Text wiederzugeben. Aber auch der Zuhörer hat sich an die Schlegelschen Worte dermaßen gewöhnt, daß er mit ihnen gleich einer Originaldichtung vertraut ist; es dürfte schwer halten, selbst dort, wo die neuen Forscher Ungenauigkeiten in den Uebertragungen Schlegels nachweisen, andere Worte und Wendungen einzubürgern, das Ohr des Zuhörers würde sie als etwas Störendes empfinden.

Um wenigstens, soweit es der Rahmen dieser Schrift zuläßt, auch hierin dem Gang der Entwickelung zu folgen, sei bemerkt, daß der Prosaübersetzung Wielands (1762) und der späteren Ueberarbeitung durch Eschenburg eine metrische Uebertragung von Moses Mendelsohn voranging, die sich allerdings auf einzelne Teile der Dichtung beschränkte. Da diese Uebersetzung selbst von Rudolf Genée in seiner „Geschichte der Shakespeare-Aufführungen in Deutschland" nicht erwähnt wird, so möge der nachfolgende Monolog als Prüfstein hier seine Stelle finden.

„Seyn oder Nichtseyn, dieses ist die Frage!
Ist's edler, im Gemüth des Schicksals Wuth
Und giftige Geschoß' zu dulden, oder
Sein ganzes Heer von Qualen zu bekämpfen,
Und kämpfend zu vergehen?! — Vergehen? Schlafen,
Mehr heißt es nicht. Ein süßer Schlummer ist's,
Der uns von tausend Herzensangst befreyt,
Die dieses Fleisches Erbtheil sind! Wie würdig
Des Frommen Wunsches ist vergehen, schlafen!
Doch schlafen? Nicht auch träumen? — Ach, hier liegt
Der Knoten! Träume, die im Todesschlaf
Uns schrecken, wenn einst dies Fleisch verwest,
Sind furchtbar. Diese lehren uns, geduldig
Des langen Lebens schweres Joch ertragen,
Wer litte sonst des Glückes Schmach und Geißel,
Des Stolzen Uebermuth, die Tyranney
Der Mächtigen, die Qual verschmähter Liebe,
Den Mißbrauch der Gesetze, jedes Schalks
Verspottung der Verdienste mit Geduld?" usw.

Diese metrische Uebertragung stammt aus dem Jahre 1757 und wurden die Bruchstücke in den „Philos. Schriften" 1761 mitgeteilt.

Aus Gründen einer allgemeinen Uebersicht und um sie später zum Vergleich der Bearbeitungen Schröders heranzuziehen, mögen auch Stellen aus der Uebertragung von Wieland und Eschenburg folgen, die uns fremd genug anmuten:

Wieland: „Seyn oder nicht seyn — das ist die Frage — ob es einem edlen Geist anständiger ist, sich der Beleidigungen des Glückes geduldig zu unterwerfen, oder seinen Anfällen entgegen zu stehen und durch einen herzhaften Streich sie auf einmal endigen. Schlafen — das ist alles — und durch einen guten Schlaf sich auf immer von Kopfweh und allen anderen Plagen, wovon unser Fleisch Erbe ist, zu erledigen, ist ja eine Glückseligkeit, die man andächtiglich beten sollte. Was nach dem irdischen Getümmel in diesem langen Schlaf des Todes für Träume folgen können, das ist es, was uns stutzen machen muß. Wenn das nicht wäre, wer würde die Mißhandlungen und Staupenschläge der Zeit, die Gewaltthätigkeiten des Unterdrückers, die verächtlichen Kränkungen des Stolzen, die Qual

verschmähter Liebe, die Schicanen der Justiz, den Uebermuth der Großen ertragen, oder welcher Mann von Verdienst würde sich von einem Elenden, dessen Geburt oder Glück seinen ganzen Werth ausmacht, mit Füßen stoßen lassen, wenn ihm frey stünde, mit einem armen, kleinen Federmesser sich Ruhe zu verschaffen? Welcher Tagelöhner würde unter Aechzen und Schwitzen ein mühseliges Leben fortschleppen wollen? — Wenn die Furcht vor etwas nach dem Tode — wenn dieses unbekannte Land, aus dem noch kein Reisender zurückgekommen ist, unseren Willen nicht betäubte, und uns riethe, lieber Uebel zu leiden, die wir kennen, als uns freywillig in andere zu stürzen, die uns desto furchtbarer erscheinen, weil sie uns unbekannt sind. Und so macht das Gewissen uns alle zu Memmen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheues vor Schmerz und Elend; und die größten Thaten, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Lauf gehemmt, und von der Ausführung zurückgeschreckt."

Eschenburg: „Seyn oder nicht seyn? Das ist die Frage! Ob es edelmüthiger ist, sich den Schleudern und Pfeilen des zürnenden Gewissens blos zu stellen, oder gegen ein ganzes Meer von Unruhen die Waffen zu ergreifen, ihnen Widerstand thun und sie so zu endigen? — Sterben — schlafen — nichts weiter? — und durch einen Schlummer der Herzensangst, der tausendfachen Qualen der Natur los werden, die des Fleisches Erbtheil sind — das ist eine Vollendung, der brünstigsten Wünsche werth! Sterben — schlafen — schlafen! vielleicht auch träumen — Ja, daran, stößt sich's! Sterben — — schlafen — — doch vielleicht ist es etwas mehr — — wie, wenn es träumen wäre? Da steckt der Haken, denn wer ertrüge sonst die Geißel und die Schmähungen der Welt, des Unterdrückers Unrecht, des Stolzen Schmach, die Qual verschmähter Liebe, die Zögerungen der Gesetze, den Uebermuth der Großen und die Verhöhnung des leidenden Verdienstes, wenn er sich mit einem bloßen Dolch in Freiheit setzen könnte? Wer würde Bürden tragen, und unter der Last eines mühseligen Lebens schwitzen und ächzen, wenn nicht die Furcht vor etwas nach dem Tod, vor dem unbekannten Land, aus deß Bezirk kein Reisender zurückkehrt, unsere Entschlüsse wankend machte, und uns riethe, lieber die Uebel zu dulden, die wir kennen, als zu anderen hinzufliehen, die uns unbekannt sind? Und so macht das Gewissen

uns Alle feigherzig, so verbleicht die frische Farbe der Entschließung durch den blassen Anstrich der Ueberlegung und große wichtige Unternehmungen werden durch diese Rücksicht in ihrem Lauf gehemmt und verlieren den Namen einer That."

Da für die Aufführungen auf der deutschen Bühne, was den „Hamlet" betrifft, außer der Uebersetzung von Wieland-Eschenburg und von Schlegel kaum eine andere in Betracht kommt — auch die von Voß nicht —, so dürfen wir uns den Bearbeitungen zuwenden; auch dort liegen, wo überhaupt Veränderungen am Text vorgenommen worden sind, die obgenannten Uebersetzungen den Einrichtungen zugrunde, und die volle Flut der Bearbeitungen, die bereits nach Eschenburg, mehr aber noch nach Schlegel hereinbrach, kann in ihrem Auf- und Niederwogen im Rahmen dieser Schrift nur insoweit Beachtung finden, als die Bühne damit in Berührung kam. Je weiter wir in der Zeit zurückgehen, um so weniger Berührungspunkte finden sich aber zwischen Theater und Literatur, soweit wir die eigentliche Dramaturgie darunter verstehen, und auch jene Bearbeitungen, die zwischen Schröder und dem Schlegelschen Original auf die Bühne kamen, haben für uns kein sachliches Interesse, da sie, ohne Einfluß zu nehmen, insgesamt wieder verschwunden sind. Was aber die Verkürzung, Abänderung in der szenischen Folge usw. betrifft, die im Schlegelschen Text oder vielmehr in der Originaldichtung vorgenommen wurden, so sind diese, je nach der wechselnden Person des Darstellers oder Regisseurs, beständigen Schwankungen unterworfen; schon Devrient schreibt im „deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare" in bezug auf „Hamlet": „es dürften sich kaum zwei bis drei Theater finden, welche übereinstimmende Regie- und Soufflierbücher in Gebrauch haben". Dieser Zustand ist bis heute derselbe geblieben, in der Reihe der gegenwärtigen Einrichtungen hervorragender Bühnen, die wir weiter unten mitteilen, befindet sich nicht eine Lesart mit der andern in voller Uebereinstimmung; es wurde schon erwähnt, daß beispielsweise das Burgtheater eine Zeitlang drei verschiedene Darsteller des Hamlet besaß und jeder die Rolle mit verschiedenen Strichen spielte. Auch an anderen Bühnen treffen wir auf ähnliche Erscheinungen; überall dort, wo der Schauspieler das nötige Ansehen besitzt, wird man auf seine Wünsche Rücksicht nehmen, die sogar in vielen Fällen geboten ist, weil, wie schon betont,

Auslassungen und Hinzufügungen an ungewohnter Stelle den Schauspieler aus dem Konzept bringen und ihn in weit höherem Maße irritieren, als der Laie wohl annimmt. Gastspiele pflegen eine noch größere textliche Verwirrung im Gefolge zu haben, und wenn von einer durchgreifenden Neuinszenierung die Rede ist, werden auch dann nicht gemeinsame Wege gegangen, weil einerseits eine allgemein gültige Einrichtung nicht vorliegt, anderseits je nach der Verschiedenheit der Verhältnisse, dem Stand des Personals, der größeren oder geringeren Schwerfälligkeit des Bühnenapparats usw. die Auslassungen länger oder kürzer, die Zusammenziehungen mannigfacher werden, auch ist manchen Orts der Zeitdauer der Vorstellung eine bestimmte Grenze gesetzt.

Um in der Flucht der Erscheinungen wenigstens das Hauptsächlichste festzuhalten, sei im nachfolgenden ein genaues Bild der Bearbeitungen gegeben, soweit sie von den hervorragenden Bühnenleitern stammen, aber auch hier ist, gegenüber dem ästhetisch kritischen, der historische Gesichtspunkt festgehalten. Wie in den anderen Abschnitten mag sich das Urteil aus dem Vergleich ergeben, sollen die stattgefundenen Wandlungen vornehmlich durch die aus den Tatsachen geschöpften Mitteilungen anschaulich werden. Was die Wielandsche Prosaübersetzung und ihre Verbesserung durch Eschenburg betrifft, so kommen als Bearbeiter nur Heufeld und Schröder in Betracht, umfänglicher ist die Gruppe der Bearbeitungen der Schlegelschen Uebersetzung, doch alle die Eintagsfliegen, die nach Schröder und später nach Schlegel als selbständige Einrichtungen da und dort auf die deutsche Bühne kamen, wie die von Dalberg, J. G. Fischer u. a., stützten sich im wesentlichen derart auf die Arbeit ihrer Vorgänger, daß sie schon darum keinen besonderen Anspruch auf Beachtung haben. So erschien bereits 1799 in Frankfurt a. M. eine Uebersetzung „zum Behuf des Frankfurter Theaters", mit dem schon erwähnten Bildnis von Borchers als Hamlet. Ausdrücklich ist bemerkt, daß die Hamburger Uebersetzung verbessert werden sollte und kein Nachdruck vorliege, doch ist Heufeld-Schröder fast überall wörtlich beibehalten, ebenso die Szenenfolge, sogar in der gewaltsamen Verlegung des Königsmonologes; dafür blieb der fünfte Akt ungeteilt, die sonstigen kleinen Veränderungen sind nicht nennenswert. 1806 erschien eine für das Theater bearbeitete

Ausgabe von Julius Schütz, Profeſſor der Philoſophie zu Halle. Der Bearbeiter findet, daß den erſten, wundervoll entwickelten Aufzügen gegenüber der vierte und fünfte logiſch zurückſtehen und unternimmt daher ſelbſtändige Aenderungen; Opheliens Wahnſinn wird deutlicher zu motivieren geſucht, Laertes dadurch veredelt, daß er dem König widerſtrebt und nicht weiß, daß die Degenſpitze, mit der er den Hamlet verwundet, vergiftet iſt; im übrigen bedient Schütz ſich der Schlegelſchen Ueberſetzung, die er verwäſſert.

Ueber die Einrichtung Ifflands oder vielmehr Schlegels ſelber, der ſie auf Ifflands Veranlaſſung unternahm, iſt uns Authentiſches nicht bekannt, da das 1799 benutzte Soufflierbuch beim Brande des Schauſpielhauſes zugrunde ging. Doch iſt aus den vorhandenen Berichten zu erkennen, daß die Aufführung ohne jede Aenderung und Kürzung ſtattfand, lautete doch der Titel: „ein Schauſpiel in 5 Akten von Shakeſpeare, Original ohne Auslaſſung in Ueberſetzung von A. W. Schlegel“. So iſt, wie auch aus dieſer Schrift an anderer Stelle zu entnehmen iſt, der erſte Auftritt des zweiten Aktes zwiſchen Polonius und Reinhold gegeben worden, eine Szene, die faſt immer entfällt; ebenſo der ſelten geſpielte Auftritt zwiſchen Fortinbras und dem Hauptmann und der des Hauptmanns mit Hamlet.

Wie ſchon im zweiten Abſchnitt erwähnt, erhielt ſich dieſe Einrichtung nicht lange auf der Kgl. Bühne in Berlin, man kehrte ſogar, und nicht nur gaſtierenden Schauſpielern zuliebe, zur Schröderſchen Bearbeitung zurück, denn 1807 erſchien das Stück als Trauerſpiel nach Schröders Bearbeitung, man hatte ihr aber den tragiſchen Schluß angeflickt.

Die Bearbeitung von Dr. F. Horn im Jahre 1816 beließ manche Stelle der Schröderſchen Faſſung, ſtützte ſich aber vornehmlich auf die Schlegelſche Einrichtung und brachte große Kürzungen an; wir können uns mit der bloßen Erwähnung begnügen, da ſie bereits 1818 einer neuen Einſtudierung Platz machte, die zwar durchaus die Ueberſetzung Schlegels zur Grundlage hatte, aber ebenſowenig einen allgemein gültigen Text feſtlegte wie die ſpätere Einrichtung von 1838, vielmehr je nach dem Wechſel der Darſteller variabel blieb. 1855 erſchien in Berlin die Bearbeitung Düringers: die Ueberſetzung Schlegels, zuſammengedrängt in vier Akte, um bald

wieder Aenderungen Platz zu machen; beim Eintritt Dessoirs kehrte man zur fünfaktigen Fassung zurück.

Diese, wie andere Bearbeitungen von Dr. E. W. Sievers, Leipzig 1851, und später von Feodor Wehl, Wolzogen usw., können füglich unerörtert bleiben, weil sie keine besonderen Merkmale aufweisen und oft nur der eine verwarf, was der andere schon als zweckmäßig erprobt hatte, weil jeder seine Grundsätze und seine Erfahrungen höher stellte.

Ehe wir aber chronologisch der namhaften Bearbeitungen gedenken, sei ein Blick auf die Einrichtung geworfen, in der das Stück mit Garrick in London in Szene ging, ebenso auf die Uebersetzung und Bearbeitung des Franzosen Ducis. Die Bearbeitungen Heufelds und Schröders, so fragwürdig sie uns heute erscheinen, sind den englischen und französischen jener Zeit unstreitig überlegen. Die Einrichtung Garricks, die wir aus „Dram. Miscellanies" (III., 145) von Thomas Davies kennen, teilt den ersten Akt und schließt ihn an der Stelle: „Schnöde Taten" usw.; der zweite Akt besteht aus den Resten des ersten, der dritte und vierte sind zusammengezogen, und bis dahin wurde wenig geändert und nicht mehr als fünfundzwanzig Zeilen hinzugefügt. Dagegen wird im vierten Akt die Person des Laertes zur edlen Gestalt, die tückische Unterredung mit dem König entfällt, Hamlet hat die feste Absicht, den Tod des Vaters zu rächen, seine Reden schnauben Mord, und nichts erinnert mehr an den Prinzen der ersten Akte; seine Reise nach England, sowie einzelne Szenen mit Rosenkranz und Güldenstern entfallen, ebenso der Auftritt mit dem Totengräber, das Schicksal der Ophelia bleibt ganz im Dunkeln, die Königin wird nicht vergiftet, sondern mit der Bemerkung, sie sei aus Schuldbewußtsein schwachsinnig geworden, von der Szene geführt. Als dann Hamlet sein Schwert gegen den König zieht, verteidigt sich der Mörder aufs Tapferste bis zu seinem Falle, und das Stück schließt mit Fechterkunststücken.

Bei dem französischen Bearbeiter Ducis erscheint der Geist nicht in Person, nur Hamlet sieht ihn, Klaudio, der Mithelfer bei Ermordung des Königs, seines Bruders, hat nicht Krone und Zepter an sich gerissen, Gertrud bestimmt ihn sogar, sich dem Hamlet zu unterwerfen. Ophelia ist die Tochter Klaudios, der in einer Revolte, die sich erhebt, von der Hand Hamlets fällt.

Auch die heutigen französischen Uebersetzungen und Bearbeitungen, nebenbei gesagt, stehen noch in einem merkwürdigen Mißverhältnis zum Original; die Worte Hamlets z. B. „That's wormwood", lauten im Mund des französischen Darstellers: „c'est l'absynth".

Ehe wir nun die Bearbeitung Heufelds in ihren Einzelheiten bringen, sei ein Wort über den Autor vorangeschickt. Franz Heufeld, zu Mainau 1831 geboren, „k. k. Rechnungsoffizier und Censur-Substitut", ein im Josephinischen Zeitalter für die Aufklärung tätiger Mann, war eine Zeitlang Mitdirektor des Wiener Theaters. Lessing erwähnt seiner im 8. Stück der Dramaturgie: „Den vierten Abend (27. April 1767) ward ein neues deutsches Original, betitelt ‚Julia oder Wettstreit der Pflicht und Liebe' aufgeführt. Es hat Herrn Heufeld in Wien zum Verfasser, der uns sagt, daß bereits zwey andere Stücke von ihm den Beyfall des dortigen Publikums erhalten hätten. Ich kenne sie nicht, nach dem gegenwärtigen müssen sie nicht ganz schlecht sein."

In seiner „Hamlet"-Bearbeitung hat Heufeld die Wielandsche Uebersetzung streng beibehalten mit Ausnahme des Textes im Zwischenspiel.

Der Titel lautet: „Hamlet, Prinz von Dänemark in fünf Aufzügen nach dem Shakespeare, aufgeführt auf dem kais. königl. priv. Theater mit röm. kais. allergnädigster Freyheit." (Deutsche Schaubühne, 44. Theil, 1772.)

Der erste Akt zerfällt in zwei Teile; die Eingangsszene spielt auf der Terrasse vor dem Palast; zu Ellrich und Frenzow stoßen im zweiten Auftritt Gustav und Bernfield. Die dritte Szene ist ohne Frenzow, in der vierten erscheint der Geist, der in der fünften verschwindet, in der sechsten wiederkommt. Um zu beweisen, wie Heufeld sich der Wichtigkeit und Bedeutung des politischen Hintergrunds für das Stück bewußt war — des „Milieus", wie wir heute sagen würden — sei ein Teil des Textes der siebenten Szene mitgeteilt, welchen der Bearbeiter aus der Wielandschen Uebersetzung beibehalten:

Bernfield: „Nun, Freunde! saget mir, wer von Euch beyden weis es, warum eine so scharfe nächtliche Wache den Unterthanen dieser ganzen Insel geboten ist? Wozu diese Menge von Geschütz's und Kriegesbedürfnisse, welche täglich aus den fremden Landen anlangen? Wozu dieses Gedränge von Schiffs-

bauten? Was mag bevorstehen, daß diese schwitzende Eilfertigkeit die Nacht zum Tage machen muß? Wer kann mir hierüber Auskunft geben?"

Gustav: „Das kann ich! wenigstens kann ich Dir sagen, was man sich davon in die Ohren flüstert. Unser verstorbener König, dessen Geist uns nun eben erschienen ist, wurde, wie ihr wisset, von Fortinbras, dem König von Norwegen, seinem Nebenbuhler um Macht und Ruhm zum Zweikampf herausgefordert."

Die Verwandlung des ersten Aktes schließt nur drei Szenen in sich, den Auftritt des Königs mit seinem Gefolge, den Monolog Hamlets und den Bericht der Freunde über das Erscheinen des Geistes. Mit den Worten: „Schändliche Thaten müssen an's Licht kommen, wenn auch der ganze Erdboden über sie hergewelzet wäre!" schließt der Akt.

Wir skizzieren die folgenden Akte. Im ersten Auftritt des zweiten erscheint Hamlet mit den Freunden auf der Terrasse: „Die Luft schneidet entsetzlich" usw.

2. Auftritt: Geist, dem Hamlet folgt.

3. Auftritt: Gustav, Bernfield.

4. Auftritt (entfernter Teil der Terrasse): Geist, Hamlet.

5. Auftritt: Hamlet allein, Monolog.

6. Auftritt: Hamlet, Gustav, Bernfield.

Der Akt schließt mit Hamlets Rede: „Die Zeit ist aus ihren Fugen gekommen, o unseliger Zufall, daß ich geboren werden mußte, sie wieder zurecht zu setzen."

Dritter Akt: Zimmer in Oldenholms Haus: nur eine Szene, die zwischen Ophelia und Oldenholm, dann Verwandlung in den Saal des königlichen Palastes.

2. Auftritt: König, Königin, Güldenstern.

3. Auftritt: König, Königin, Oldenholm.

4. Auftritt: Hamlet (in einem Buche lesend).

5. Auftritt: Oldenholm, Hamlet. Hier findet sich eine Ueberleitung, indem Oldenholm zu dem eintretenden Güldenstern sagt: „Sie suchen vermuthlich den Prinzen Hamlet? Hier ist er."

6. Auftritt: Güldenstern, Hamlet, Oldenholm.

8. Auftritt: Schauspieler kommen hinzu, aber die Rede vom rauhen Pyrrhus entfällt.

9. Auftritt: Hamlet, Schauspieler. Hamlet fragt — unter Fortfall des Lobes der Schauspieler, im Gespräch mit Oldenholm — ohne Umschweife: „Kannst Du die Ermordung Gonzagos aufführen?" Der Akt schließt mit dem Monolog Hamlets (im Original der Schluß des zweiten Aufzuges), nur daß hier alle die auf die Rede der Schauspieler bezüglichen Stellen gestrichen sind.

4. Akt: Saal im Palast.

1. Auftritt: König, Güldenstern kommt hinzu.

2. Auftritt:König, Königin, Ophelia, Oldenholm.

3. Auftritt: König, Ophelia, Oldenholm. Der König geht mit den Worten ab: „O schwere Bürde."

4. Auftritt: Ophelia, Hamlet. („Sein oder Nichtsein.")

5. Auftritt: Ophelia allein (Monolog).

6. Auftritt: König, Oldenholm, Ophelia.

7. Auftritt: König, Oldenholm.

8. Auftritt: Hamlet mit etlichen Schauspielern.

9. Auftritt (nur kurz): Hamlet, Oldenholm, Güldenstern, Gustav.

10. Auftritt: Hamlet, Gustav (die Ansprache an Gustav ist ziemlich ungekürzt beibehalten).

11. Auftritt: König und Gefolge kommen zur Komödie.

12. Auftritt: Die dem Schauspiel vorangehende Pantomime; wir teilen sie (siehe unten) in der Bearbeitung Schröders mit, der sie in der gleichen Weise übernommen hat.

Der 13. Auftritt enthält das — nicht nach der Wielandschen Uebersetzung — in Alexandriner gebrachte Zwischenspiel. Mit den Worten: „Lichter! Lichter!" stürzt der König ab. Das kurze Zwiegespräch, Gustav: „Ich habe es sehr wohl beachtet", Hamlet: „Komm, man wird bald eine Komödie spielen, die ihm noch weniger gefallen wird", — schließt den vierten Aufzug.

5. Aufzug.

1. Auftritt: Hamlet, Güldenstern. — Hamlet: „Wenn diese Komödie dem König nicht gefällt, so gefällt sie ihm nicht, und er muß wissen, warum" usw.

2. Auftritt: Vorige, Oldenholm.

3. Auftritt: Hamlet, allein: „So unbarmherzig in meinen Worten ich mit ihr verfahren werde, so fern sey es doch auf ewig von meiner Seite, sie in's Werk zu setzen."

4. Auftritt: König, Oldenholm. Mit den Worten: „Gnädiger Herr, er ist im Begriff, zu seiner Mutter zu gehen, ich will mich hinter die Tapete verstecken", geht Oldenholm ab.

5. Auftritt: König, allein: „O, mein Verbrechen ist grauenvoll" usw.

6. Auftritt: Hamlet hinter dem betenden König.

In der 7. Szene verwandelt sich das Theater in das Kabinett der Königin, König tritt mit Oldenholm auf.

8. Auftritt: Die Szene zwischen der Königin und Hamlet.

9. Auftritt: Erscheinung des Geistes.

10. Auftritt: Königin, Hamlet: „Gute Nacht, Mutter!" Königin: „O Himmel! wo bin ich? O wehe mir! O Erde öffne deinen Schlund, auf daß meine Schande sich auf ewig in dir vergrabe. Gott, was wird aus mir werden!"

Im 11. Auftritt kommt der König hinzu: „Wo ist Euer Sohn? O Königin, wir müssen unsere Maßregel nehmen." Er ruft Güldenstern, und fährt fort: „Meine Gemahlin, eure Augen verdunkeln sich, ihr habt einige Augenblicke balsamischen Schlaf nöthig." Königin: „Schlafen, könnte auch ich schlafen" usw.

12. Auftritt: König, erst allein, dann Unterredung mit Güldenstern. König: „Doch bei Gott, er reiset entweder in diesem Augenblicke fort, oder Gift, Dolch, alle Erfindungen des Todes sollen mir Beystand leihen, ihn über die Grenzen dieses Lebens hinüber zu werfen." Güldenstern: „Aber wenn er nicht geht, wenn ihn seine Phantasie in tausend Schreckenbildern in riesenförmige Grillen vergräbt, können Sie nicht gerichtlich gegen ihn verfahren." König: „Zwei besondere Gründe" usw. (Beide ab.)

13. Auftritt: Hamlet, Gustav. Hamlet: „Ha, die unendliche Saumseligkeit" usw. Die lange Reihe schließt: „Ich soll reisen, um ermordet zu werden. O Gustav!"

14. Auftritt: König kommt hinzu: „Wohlan, Hamlet, alles zur Reise fertig, reiset glücklich" usw.

Die folgenden Szenen sind sehr kurz zusammengedrängt, der König wird von Hamlet erstochen, und die vergiftete Königin gesteht ihre Mitschuld; Hamlet schließt das Stück mit den Worten: „Meine arme Mutter! Ihr, die Ihr mit erblaßten Gesichtern, von Erstaunen gefesselt, umhersteht und vor

Entsetzen über diesen Vorfall zittert, seid Zeugen zwischen mir und Dänemark von dieser schaudernden Begebenheit: Denn Euch überlasse ich meine Ehre und Rechtfertigung." — —

Wir lassen nun die Einzelheiten der Bearbeitung Schröders folgen. Es wurde bereits mitgeteilt, daß er unablässig an ihr verbesserte; schon Schink schreibt in den „Dram. Fragmenten" (I., 166): „Dem ungeachtet war Herr Schröder mit seiner Bearbeitung noch lange nicht zufrieden. Der Ausdruck schien ihm hin und wieder noch zu unbestimmt, dunkel und nicht korrekt genug. Auch glaubte er Shakespeare noch zu viel genommen zu haben, was er ihm mit gutem Fug hätte lassen können. Er veranstaltete eine neue Ausgabe" usw.

Wir wissen, wie flüchtig diese erste Bearbeitung war, die in weniger als vier Wochen hergestellt wurde, wie sehr sie sich auf die von Heufeld stützte — Schröder hatte wahrscheinlich auch darum seinen Namen nicht genannt — sogar das „dänisierte" Personenverzeichnis wurde übernommen und blieb für die Folge in Geltung. Die Einschiebsel der Heufeldschen Bearbeitung gingen gleichfalls in die Schrödersche über. Auch wurde bereits erwähnt, daß in dieser ersten Fassung Laertes, Rosenkranz, der Schauspieler, Fortinbras, der Totengräber usw. fehlten; zum Teil werden aber einzelne der Hauptpersonen nach und nach aufgenommen. Betont wurde ferner schon, daß bei Schröder der Monolog des betenden Königs an der falschen Stelle steht, diesen Fehler haben auch die späteren Bearbeitungen nicht getilgt. Alles in allem genommen, war mithin die erste Fassung Schröders sicherlich kein Fortschritt gegenüber Heufeld.

Die zweite Bearbeitung teilt das Stück in 6 Akte, die Auftritte des Laertes und des Totengräbers werden hergestellt; was übrigens die Szene des letzteren betrifft, so wissen wir, daß er sie schon nach der ersten Aufführung einfügte, später wieder fortließ, ebenso daß bei seinem Gastspiel in Berlin die Auftritte mit den Schauspielern vollinhaltlich aufgenommen wurden. Die gedruckt vorliegenden Bearbeitungen also geben wohl kein vollständiges Bild über die Veränderungen, welche Schröder mit seiner Einrichtung verschiedentlich vornahm.

Die dritte Bearbeitung verbesserte den Text mit Hilfe der Uebersetzung von Eschenburg und kehrte wieder zur Einteilung in fünf Akte zurück.

Was die erste Bearbeitung betrifft, können wir uns mit einer flüchtigen Skizzierung begnügen, da sie sich mit den schon erwähnten Ausnahmen fast durchaus auf die Einrichtung von Heufeld stützt. Der erste Akt schließt, wie dort, schon mit der zweiten Szene des Originals, das politische Gespräch aber zwischen Gustav und der Wache entfällt, im Gegenteil waren hier — nach freilich anzuzweifelnden Mitteilungen Devrients — Züge aus der alten Haupt- und Staatsaktion beibehalten. Der folgende Akt enthält die weiteren Szenen des ersten, ist aber, weil wie bei Heufeld die Auftritte des Laertes, Polonius und der Ophelia fortfallen, ziemlich kurz. Auch der dritte Akt, der zweite des Originals, hält sich an die Fassung Heufelds; wie dort ist zwar das erste Gespräch mit dem Schauspieler beibehalten, aber die Rede vom rauhen Pyrrhus entfällt auch hier, ebenso die Betrachtungen Hamlets über die Wirkung der Rede. Wie bei Heufeld, endet der Akt mit dem Entschlusse Hamlets, durch das Schauspiel das Gewissen des Oheims aufzurütteln, der Monolog des Königs aber hat schon in den Anfangsszenen des Aktes seinen Platz gefunden. Der vierte Aufzug wandelt durchaus in den Spuren von Heufeld, nur daß Hamlets Ansprache an Gustav vor Beginn des Schauspiels viel kürzer gehalten ist; in der Schauspielszene sind die Alexandriner Heufelds übernommen, und der Akt schließt mit der kurzen Szene zwischen Hamlet und Gustav und in denselben Worten wie bei Heufeld. Auch der letzte Aufzug weist nur geringe Abweichungen von der Vorlage auf; wie dort ist der Rest des dritten und der vierte und fünfte Aufzug des Originals in einen Akt zusammengedrängt, der bei Schröder aber noch wesentlich kürzer ist als bei Heufeld, der hier den Königsmonolog und einige anschließende Szenen aufgenommen. In beiden Bearbeitungen entfallen die Auftritte der wahnsinnigen Ophelia, des Laertes, Hamlets Reise nach England, die Szene auf dem Kirchhof, das Erscheinen Fortinbras, und da Laertes überhaupt getilgt ist, die Kampfszene; den Schluß hat Schröder in der gleichen Weise von Heufeld übernommen.

Wir wenden uns nun ausführlich der zweiten Bearbeitung Schröders zu, die 1777 erschien: „Hamlet, Prinz von Dänemark. Ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Zum Behuf des Hamburgischen Theaters"; sie wurde auch in Schröders ge-

sammelte dramatische Werke (herausgegeben von Ed. v. Bülow) aufgenommen.

Die Anfangsszenen des ersten Aktes weisen nur geringe Veränderungen auf, sie sind wie in der früheren Fassung stark gekürzt. In der Verwandlung des Aktes wird Laertes vom König verabschiedet: „Reise in einer glücklichen Stunde ab, Laertes, und bestimme die Zeit Deiner Abwesenheit nach Deinem Willen und der Erfordernis Deiner lobenswürdigen Absichten." Die Stelle der Wielandschen Uebersetzung: „Lieber nicht so nah befreundet und weniger geliebt", ist durch den Text Eschenburgs ersetzt: „Etwas mehr als Vetter und weniger als Sohn" („Sohn" ist die Fassung Schröders, Eschenburg sagt „Kind"); die Erwiderung Hamlets auf die Worte der Königin lauten: „Es ist nicht bloß dieses schwarze Kleid, meine liebe Mutter, nicht das Gepränge einer gewohnheitsmäßigen Trauer, noch das windige Zischen erkünstelter Seufzer, nicht das immer thränende Auge, noch das niedergeschlagene Gesicht, noch irgend ein anderes Zeichen äußerlicher Traurigkeit, was den wahren Zustand meines Herzens sichtbar macht." Es folgt Hamlets Monolog, dann treten Gustav, Bernfield und Ellrich ein. Hamlet: „. . . Du kamst vielmehr auf meiner Mutter Hochzeit." Gustav: „Die Wahrheit zu sagen, guter Hamlet, sie folgte schnell darauf." Hamlet: „Das war nur lauter Häuslichkeit, mein guter Gustav" usw. Der erste Akt schließt mit den Worten Hamlets: „Schändliche Taten müssen ans Licht kommen, wenn auch der ganze Erdboden über sie hergewälzet wäre."

Die erste Szene des zweiten Aktes spielt im Hause Oldenholms und bringt das Gespräch zwischen Laertes und Ophelia. Laertes: „. . . er darf nicht für sich selbst wählen, wie gemeine Leute; die Sicherheit und das Wohl des Staates ruht auf seiner Wahl. Ueberlege also wohl, was für ein groß Verlust Deine Ehre leiden kann, wenn Du seinem lockenden Gesang ein zu leichtgläubiges Ohr verleihst, entweder Du verlierst Dein Herz, oder sein Ungestüm siegt über Deine Keuschheit" usw. Oldenholm kommt, Laertes verabschiedet sich, und Oldenholm frägt: „Was sagte er denn zu Dir, Ophelia?" Ophelia: „Etwas, das den Prinzen Hamlet anging."

Die Szene verwandelt sich in die Terrasse vor dem Palast. Die Reden zwischen Hamlet, Gustav und Bernfield vor dem

Erscheinen des Geistes sind sehr kurz gehalten. Der Geist erscheint. Hamlet: „Beim Himmel! ich will ein Gespenst aus dem machen, der mich halten will — — Weg, sag ich — — geht — Ich will, mit Dir gehen." Nach dem kurzen Gespräch zwischen den zurückbleibenden Gustav und Bernfield verwandelt sich die Szene „Kirchhof, im Grund die Kirche." Der Monolog Hamlets nach dem Verschwinden des Geistes ist stark gekürzt, auch die Worte „Schreibtafel her" fehlen, es heißt nur: „Ja, Du armer, unglücklicher Geist, solang das Gedächtnis in diesem betäubten Rund (er schlägt sich auf den Kopf) seinen Sitz haben wird — Deiner gedenken?" Es folgt die Szene zwischen Hamlet, Gustav und Bernfield, und der Akt schließt mit den Worten Hamlets: „Die Zeit ist aus ihren Fugen gekommen, O, unseliger Zufall! daß ich geboren werden mußte, sie wieder zurecht zu setzen."

Dritter Akt.

1. Auftritt: König, Königin, Güldenstern und andere vom königlichen Gefolge. Rede des Königs an Güldenstern, wie im Original.

2. Auftritt: König, Königin, Oldenholm: „Seht, da kommt der Arme gestürzt, nicht so geschwind, in einem Buche lesend — wie schwermütig er aussieht. Ich bitte, entfernt Euch. Ich will ihn anreden."

3. Auftritt: Hamlet, Oldenholm: „Was leset Ihr, gnädigster Herr?" Hamlet: „Worte, Worte, Worte." Oldenholm: „Ich meine, was der Inhalt dessen sei, was Ihr lest?" Hamet: „Calumnien, Herr, denn dieser satirische Bube da sagt" usw.

4. Auftritt: Oldenholm zu dem eintretenden Güldenstern: „Ihr sucht vermutlich den Prinzen Hamlet? Hier ist er." (Ab.) Das Gespräch zwischen Hamlet und Güldenstern hält sich an das Original. Hamlet: „Der Mensch gefällt mir nicht (Güldenstern lächelt), und das Weib ebensowenig" usw. „Wenn der Wind von Süden bläst, kann ich einen Falken von einem Kirchturm unterscheiden. Geh, verlaß mich."

5. Auftritt: Hamlet, allein (Monolog, durch den Wegfall der Szene mit den Schauspielern stark gekürzt): „Behüte Dich Gott! Endlich bin ich allein. Ha, der blutige, kupplerische Bube, der gewissenlose, verruchte, nichtswürdige Bösewicht! Wie, was für eine niederträchtige Geduld hält mich zurück?

Ich, der Sohn eines teuren, ermordeten Vaters, von Höll und Himmel zur Rache aufgefordert, ich soll wie eine feige Memme mein Herz durch Worte erleichtern, wie eine Gassenhure in Schimpfworte und Flüche ausbrechen — — pfui der Niederträchtigkeit! Es muß anders werden! — Ich hab' gehört," usw. „. . . , und ein Schauspiel soll die Falle sein, worin ich das Gewissen des Königs fangen will." (Ab.)

6. Auftritt: Königin, Oldenholm, Ophelia, Güldenstern, König: „Und lockt Euch keine Wendung" usw. (Güldenstern ab.)

7. Auftritt: König, Königin, Ophelia, Oldenholm. (Königin ab.)

8. Auftritt: König, Ophelia, Oldenholm: „Es ereignet sich nur gar zu oft, daß wir mit andächtigen Mienen und der frömmsten Gebärde an dem Teufel selbst saugen." König: „Das ist nur gar zu wahr. Was für einen scharfen Geißelstreich gibt diese Rede meinem Gewissen."

9. Auftritt: Ophelia, Hamlet. Wir zitieren den folgenden Monolog, um auch hier die textlichen Abweichungen von den Uebersetzungen Wielands und Eschenburgs festzustellen: „Seyn oder nicht seyn, das ist also die Frage. Ist edler die Seele dessen, der Wurf und Pfeil des angreifenden Schicksals duldet? Oder dessen, der sich wider all die Heere des Elends rüstet und widerstrebend es endigt? Sterben — Schlafen, weiter nichts, und mit diesem Schlaf den Gram unserer Seele, die unzählbaren Leiden der Natur endigen, die hier unser Erbtheil sind. Es ist eine Vollendung, die wir mit Andacht wünschen sollten. — Sterben, schlafen — Schlafen? vielleicht auch träumen. Da liegt's, denn was in diesem Todesschlaf für Träume kommen möchten, wenn wir nur dem Geräusch entronnen sind, das verdient Erwägung. Dies ist die Rücksicht, warum wir uns den Leiden des Lebens unterwerfen. Denn wer ertrüge seine Geißeln, seine Schmach, die Bosheit des Unterdrückers, die Verachtung des Stolzen, die Qualen verworfener Liebe, die zögernde Gerechtigkeit, den Uebermuth der Großen, die Verhöhnung des leidenden Verdienstes der Unwürdigen; wenn er sich mit einem kleinen Messerchen in Freiheit setzen könnte, wer würde unter der Last eines so unheilvollen Lebens schwitzen und jammern? Aber die Ahnung von etwas nach dem Tod — kein Reisender kehrt je aus dem unbekannten Land zurück" — diese Stelle blieb in der Aufführung fort — „verwirrt die

Seelen und bringt uns dahin, daß wir lieber die Uebel leiden, die wir kennen, als zu andern fliehen, die wir nicht kennen; so entnervt ein bloßer Gedanke die Stärke des natürlichen Abscheus vor Schmerz und Elend, und die größesten Unternehmungen, die wichtigsten Entwürfe werden durch diese einzige Betrachtung in ihrem Lauf gehemmt, und vor der Ausführung zurückgeschreckt." Die Szene mit Ophelia schließt sich an und endet mit den Worten: „In ein Nonnenkloster geh!"

10. Auftritt: Ophelia, allein: „O, was für ein edles Gemüt ist hier zugrunde gerichtet" usw.

11. Auftritt: König, Oldenholm: „. . . wenn es Euch aber nicht entgangen ist, so lasset die Königin nach der Komödie in einer geheimen Unterredung einen Versuch machen, die Ursache seines Grams von ihm zu erfahren; laßt sie mit der Sprache gerade gegen ihn herausgehen, und ich will mich an einen Ort stellen, wo ich alles, was sie miteinander reden, hören kann" usw.

12. Auftritt: Monolog des Königs.

13. Auftritt: Hamlet hinter dem betenden König.

Vierter Akt: Ein Saal zum Schauspiel eingerichtet.

1. Auftritt: Hamlet, Gustav, ein Schauspieler. Rede an ihn ziemlich ungekürzt.

2. Auftritt: Hamlet, Gustav, Ansprache an diesen fast ganz.

3. Auftritt: Vorige, Königin, Oldenholm, Güldenstern, Hofleute, Bediente.

4. Auftritt: Musik, Pantomime: „Ein Herzog und eine Herzogin, mit Kronen auf den Häuptern, treten sehr liebreich miteinander auf, die Herzogin umarmt ihn und er sie, sie kniet nieder er hebt sie auf, und neigt seinen Kopf an ihren Hals; er legt sich auf eine Blumenbank hin, sie sieht, daß er eingeschlafen ist, und verläßt ihn. Darauf kommt ein Kerl hervor, nimmt die Krone weg, küßt sie, schüttet dem Herzog Gift ins Ohr und geht ab. Die Herzogin kommt zurück, und da sie den Herzog tot findet, gebärdet sie sich ganz kläglich. Der Vergifter kommt mit zwei oder drei Stummen wieder, und stellt sich, als ob er mit ihr jammere; der Leichnam wird weggetragen, der Vergifter buhlt hierauf um die Herzogin und bietet ihr Geschenke an; sie scheint eine Zeitlang unwillig und unschlüssig, doch zuletzt nimmt sie seine Liebe an, und sie gehen

zusammen ab." (Aus der Heufeldschen Bearbeitung übernommen.) Ophelia: „Was soll das bedeuten?" Hamlet: „Potz Stern, Fräulein, es bedeutet Unheil."

5. Auftritt: Das Schauspiel. Hamlets Zwischenrede „that's wormwood" ist hier mit „Wurmsamen, Wurmsamen" übertragen.

6. Auftritt: Hamlet, Gustav.

7. Auftritt: Güldenstern mit der Meldung, die Königin wolle Hamlet sprechen, Hamlet ergreift die Flöte: „. . . so könnt Ihr doch nicht auf mir spielen. Grüß Euch Gott! Mein Herr." (Güldenstern ab.)

8. Auftritt: Oldenholm: „Gnädiger Herr, die Königin möchte gern mit Euch sprechen."

9. Auftritt: Hamlet, allein: „So unbarmherzig ich mit meinen Worten verfahren werde, so fern sei es" usw.

10. Auftritt: Kabinett des Königs. Oldenholm, Königin, dann Hamlet. Die Szene schließt mit Hamlets Worten: „In der Tat, dieser geheime Rat, der in seinem Leben ein alberner, plauderhafter Bube war, ist nun auf einmal gesetzt und verschwiegen geworden. Kommt her, wir wollen Euch an Ort und Stelle bringen. Gute Nacht, Mutter." (Geht ab und schleppt Oldenholm nach sich.)

Fünfter Akt.

1. Auftritt: Königin, Güldenstern, König: Gertrude, Gertrude, diese Seufzer sind vor Inhalt schwer, ich muß durchaus ihre Bedeutung verstehen. Wo ist Euer Sohn? Was macht er?" Königin: „. . . . zieht den Degen, ruft: eine Maus und ersticht in dieser Einbildung den ungesehenen alten Mann." König: „Welch ein Unfall. So würde es mir ergangen sein, wenn ich an des alten Mannes Platz gewesen wäre. (Zur Königin): Eure Augen verdunkeln sich, Ihr habt einige Augenblicke Schlaf nötig." Königin: „Schlafen, schlafen, ich wollt', ich könnte es noch einmal in diesem Leben." (Ab.)

2. Auftritt: Güldenstern, König: „. . . . wie Feuer rast es in meinem Blut, er muß nach England, dort sterben, auch muß der Körper aufgefunden und in aller Stille begraben werden." (Beide ab.)

3. Auftritt: Gustav, Hamlet: „Mein Gustav, keinen Augenblick länger! Ha, die unendliche Saumseligkeit!" (Auch

eines der Einschiebsel Heufelds.) „Was ist ein Mann, wenn alles, was er mit seiner Zeit gewinnt, Essen und Schlafen ist!? Ein Tier, nichts Besseres. O, gewiß, er, der uns mit einer Denkungsart erschuf, die in einem so weiten Umkreis zurück und vor sich sieht, gab uns dieses Vermögen, diese gottähnliche Vernunft nicht, um sie ungebraucht rosten zu lassen. Wie denn? Ist es tierische Unachtsamkeit oder sind es Bedenklichkeiten? Ist es eine so genaue Erwägung des Ausgangs, ein Gedanke, der, wenn er geteilt wird, nur ein Teil Weisheit und Dreiviertel von einer feigen Memme in sich hat? Was ist die Ursache, daß ich noch lebe und von dieser Sache als solche rede, die erst noch geschehen solle, da ich doch Ursache, Willen, Vermögen und Mittel habe, sie auszuführen? Was steh ich denn, da ich einen ermordeten Vater und eine entehrte Mutter habe? O, meine Selee, so laß dann, von diesem Augenblick an, deine Gedanken blutig sein, oder höre auf zu denken. Ha, man kommt."

4. Auftritt: Güldenstern kommt hinzu: „Wo habt Ihr Polonius?" „ . . . seht Ihr mich für einen Schwamm an?" Hamlet: „Ja, Ihr seid ein Schwamm, der des Königs Blicke, Mienen, Winke aussaugt."

5. Auftritt: Vorige, König: „Wo ist Polonius?" Hamlet: „Ich will mich zur Reise fertig machen." (Mit Gustav ab.)

6. Auftritt: König, allein: „Und England gilt dir" usw.

7. Auftritt: Königin, Bernfield, König: „Ich will sie nicht sprechen, Bernfield. Sie ist außer sich, in der Tat, ihr Zustand verdient Mitleid."

8. Auftritt: Ophelia, Vorige. (Diese Szene ist stark gekürzt.)

9. Auftritt: König, Königin.

10. Auftritt: Güldenstern kommt hinzu: „Das Volk ruft laut: Laertes werde König!"

11. Auftritt: Laertes mit Soldaten.

12. Auftritt: Ophelia (auch diese Szene, doch geringer als die vorige, gekürzt.)

14. Auftritt: Güldenstern, dann die Königin.
König: „Laßt mich Euch jetzt die Veranlassung des Mordes erzählen und Euch überzeugen, daß ich keinen Teil daran habe."

14. Auftritt: Güldenstern, dann die Königin.

Sechster Akt.

1. Auftritt: Totengräber.

2. Auftritt: Hamlet, Gustav.

3. Auftritt: Vorige, Güldenstern: „Mit dem größten Erstaunen finde ich Euch hier! Alles zu Eurer Abreise ist in Bereitschaft. Der König erwartet Euch und wünscht, beim Abschiedskusse Euch zugleich mit dem edlen Laertes auszusöhnen." Hamlet: „Lauft und sagt dem König ins Ohr, daß ich bei ihm sein werde."

4. Auftritt: Gustav, Hamlet: „Gustav, du kannst dir nicht vorstellen", usw.

5. Auftritt: Palast des Königs. König, Laertes: „Die Beweise reden, Verderben über ihn." König: „Es soll ihn in dieser Stunde ereilen." Laertes: „Rache, König, Rache."

6. Auftritt: Meldung Güldensterns, Prinz Hamlet kommt.

7. Auftritt: Hamlet, Vorige. König: „Geh, mein teurer Hamlet, dein Schiff liegt fertig, dies auf deine Gesundheit."

8. Auftritt: Königin kommt erst jetzt hinzu; ergreift den Becher und trinkt. Königin: „Hört Eure sterbende Königin! Im Tod ist Wahrheit. Er war ein Mörder, Euer König, er vergiftete meinen Gemahl. Und diese, Eure Königin —, o, daß meine Zunge mein Ankläger werden muß, willigte in den Mord (es donnert, sie fällt in einen Sessel, die Umstehenden beben versteinert zurück.)" Hamlet: „Der Himmel bekräftigt ihre Worte." Güldenstern: „Verflucht sei dann dies Schwert und die Hand, die es wieder ergreift (wirft es von sich)." Königin: „O, wie fürchterlich, wie schrecklich ist das Gericht über mir! Hamlet, verzeih mir! Nur eine einzige Umarmung, Hamlet." Hamlet: „Mutter, versöhnt Euch mit dem Himmel." Königin: „O, mein Sohn, mein Verbrechen stößt mich von deinem Herzen. O, wie grimmig, grimmiger als das Gift, wütet das Laster in meiner Seele. Verzeih mir, Hamlet! Verzeiht mir Dänen! Laßt mich Euren Fluch nicht mit ins Grab nehmen. Euer König ist gerächt. Hamlet, mein Sohn, der Himmel erbarme sich meiner (sie streckt die Arme gegen Hamlet, sinkt aber im Augenblick, als sich dieser zu ihr neigt)." Laertes: „Der Himmel ist gerecht! Verzeiht mir, königlicher Herr! Ich hab' Teil an dieser Abscheulichkeit, weil diese Bosheit meine Sinne verblendet hatte. Meines Vaters Tod komme nicht über Euch, noch Eurer

Mutter Tod über mich." Hamlet (drückt ihm die Hand): „Laertes, meine arme Mutter! Ihr, die Ihr" uſw. (die Schlußworte wie bei Heufeld.)

Im weſentlichen ſtützt ſich auch dieſe zweite Bearbeitung auf die Heufelds, nur daß Schröder hier die Szenen des Laertes aufgenommen, die großen Lücken in den Schlußakten beſeitigte und die Wahnſinnsſzenen Opheliens einfügte. Dagegen fehlen trotz der ſechs Akte die wichtige Begräbnisſzene und die Auftritte mit Fortinbras; beibehalten ſind aber die meiſten Einſchiebſel der Wiener Einrichtung, die Stellen, welche die Gewiſſensqualen der Königin betreffen, die Aenderungen im Geſpräch des Königs mit Güldenſtern uſw.

Die dritte Bearbeitung Schröders (im dritten Band ſeiner „Hamburger Theater") erſchien 1778, und wurde das Stück in dieſer Faſſung am 20. Februar 1778 geſpielt. Schröder erklärte in dem Vorwort, daß er die Mängel der früheren Bearbeitungen hiermit zu beſeitigen wünſche, da er erkannte, daß er Shakeſpeare „zu viel genommen habe" und daß der Dialog oft ſteif und unverſtändlich ſei. Die Hauptveränderung iſt die Rückkehr zur Einteilung in fünf Akte, die Totengräberſzene entfällt neuerdings, der Text erſcheint vielfach an der Hand der Eſchenburgſchen Ueberſetzung redigiert, aber der Königsmonolog bleibt unentwegt an der falſchen Stelle, ebenſo iſt der Wiener Schluß beibehalten. Den dritten Aufzug läßt Schröder nicht mit König und Güldenſtern beginnen, ſondern, wie auch ſchon bei Heufeld, mit Ophelia und Oldenholm, wogegen die andern Szenen ſich erſt dem Bericht Oldenholms anſchließen. Auch entfällt im 7. Auftritt die kurze Szene zwiſchen König, Königin und Ophelia. Was die Veränderungen in der Akteinteilung anbelangt, ſo fügte Schröder der Szene Hamlets mit der Mutter, die in der zweiten Bearbeitung den vierten Aufzug ſchließt, noch einen kurzen Monolog der Königin und die folgenden Auftritte an, bis mit dem Gebot des Königs, die Leiche Oldenholms zu begraben , der Vorhang fällt. Alles übrige füllt dann mit einigen Aenderungen den fünften Akt aus. Die Meldung vom Tode Opheliens teilt er wieder der Königin zu, anſtatt Güldenſtern. Darauf folgt die weitere Verabredung zwiſchen dem König und Laertes. Letzerer will ſeine Rache ſogleich nehmen, der König geht darauf ein, Hamlet wird in Kürze durch Güldenſtern benachrichtigt, der König

wünsche ihn vor seiner Abreise mit Laertes auszusöhnen, und mit dem Sprung über die Totengräberszene wird dann sogleich der Schluß nach der früheren Ausgabe angefügt mit geringen Abweichungen im Dialog.

Um chronologisch vorzugehen, kommen wir jetzt zu jener Wiener Bearbeitung, von der im zweiten Abschnitt die Rede war: „Hamlet, Prinz von Dänemark", Trauerspiel in 5 Aufzügen, Wien bei J. Bapt. Wallishauser, aufgeführt im k. k. Hoftheater, ohne Angabe eines Autors. Die Bearbeitung selbst ist eine Variante Heufeld-Schröder, aber das jetzt in der k. k. Hofbiblitothek befindliche Soufflierbuch darum interessant, weil viele Stellen nach der Schlegelschen Uebertragung auf Papierstreifen eingeklebt sind und von einzelnen Darstellern gesprochen wurden. Es liegt hier somit ein authentisches Dokument aus der Uebergangsperiode vor; trotz der Berliner Aufführung von 1799 erkämpfte sich, wie wir wissen, die Originaldichtung erst nach und nach ihren Platz.

Die Stellen Hamlets im ersten Akt: „etwas mehr als Vater, weniger als Sohn," „nicht das, gnädiger Herr, ich bin vielmehr zuviel in der Sonne", „ja, Mutter! es ist das allgemeine Schicksal" sind durch den Text Schlegels ersetzt. Ferner nach Schlegel: „Scheint, gnädige Frau, nein, ist, mir gilt kein scheint. Nicht bloß mein düsterer Mantel" usw. Ebenso der Monolog: „O, schmölze" usw. Der Akt schließt wie bei Heufeld, aber im Originaltext: „Wär nur die Nacht erst da, bis dahin ruhig, Seele" usw.

Der zweite Akt beginnt mit den unveränderten Auftritten von Laertes, Oldenholm und Ophelia, dann folgt die Szene auf der Terrasse; der Anruf Hamlets: „Engel und Boten Gottes" usw. ist nach Schlegel eingeklebt, die Szene verwandelt sich in den Kirchhof, und der Monolog Hamlets nach dem Verschwinden des Geistes lautet: „O, du ganzes Heer des Himmels! O, Erde, und was noch mehr! Soll ich die Hölle anrufen . . .? Und dein Befehl allein soll den ganzen Raum des Gehirnes ausfüllen. Ja, beim Himmel! O, abscheuliches Weib! O, Bösewicht, lächelnder Bösewicht! — Meine Schreibtafel her — ich will niederschreiben, man kann lächeln und immer lächeln und doch ein Bösewicht seyn." Die Schlußzeilen aber sind wieder in der Fassung Schlegels: „Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach, Gram" usw., also schon damals redigiert.

Der dritte Akt beginnt wie bei Heufeld mit der Szene zwischen Ophelia und Oldenholm: „Was ist dir, Ophelia, erhole dich." Ophelia: „Ach, liebster Vater, ich bin so erschreckt." In der zweiten Szene zwischen König und Oldenholm ist der Rede des letzteren folgendes hinzugefügt: „Erlaubt mir, zu reden, mein König und meine Königin, weitläufig auseinanderzusetzen, was Majestät und was Pflicht ist, warum Tag Tag, und die Nacht Nacht, und die Zeit Zeit ist" usw. „Dieses Effects oder richtiger Defects" bis „an den Himmel." „Abgott meiner Seele der reitzerfülltesten Ophelia. Reitz ist ein abgeschmackter Ausdruck, aber er kennt ihn nicht besser" usw. Die weitere Szenenfolge ist wie bei Heufeld, der Schauspieler tritt nicht auf, der (gekürzte) Monolog ist wieder in der Schlegelschen Fassung; bei Heufeld schließt der Akt, hier verwandelt sich die Szene, der Monolog „Sein oder Nichtsein" ist wieder Schlegels, die folgende Szene mit Ophelia Wielands Uebersetzung. Der Akt schließt nach Schröders Vorgang mit dem Königsmonolog. Hinzugefügt und eingeklebt ist an dieser Stelle die Rede Hamlets, hier wieder im Wielandschen Text: „Jetzt könnt' ich's am füglichsten thun, jetzt, da er betet, und jetzt will ich's thun — so fährt er doch gen Himmel. Und das soll meine Rache seyn?" . . . „Hinein, du Schwert, du bist zu einer schrecklicheren Stunde bestimmt! Wenn er schläft, oder im Ausbruch des Zornes, wenn er spielt, flucht, oder sonst was thut, das kein Hoffen der Seligkeit übrig läßt, dann stoß' ihn nieder, daß er seine Beine gen Himmel strecke, indem seine schwarze Seele zur Hölle fährt." In der Bearbeitung selbst fehlt diese Rede.

Der vierte Akt enthält in der ersten Szene zwar die Unterredung mit dem Schauspieler, ist aber stark gekürzt. Szene 2, Oldenholm, Hamlet: „Nun, mein Herr, will der König das Stück hören?" Szene 3, Hamlet, Gustav. Szene 4, König usw. Szene 5, das Schauspiel (in Alexandrinern) ohne vorhergehende Pantomime (statt „Wurmsamen" heißt es hier „Wermuth), Szene 6, Gustav, Hamlet: „ . . . ich schwöre Tausende auf das Wort des Geistes"; Szene 7, Güldenstern, Hamlet; Szene 8, Oldenholm zu den Vorigen, dann der Monolog: „Jetzt ist die wahre Spükezeit der Nacht" usw. wieder in Schlegels Uebertragung. Verwandlung. Hierauf die Unterredung Hamlets

mit der Mutter, mit welcher der Akt aber nicht schließt, erst kommt der König, dann noch Güldenstern hinzu.

Fünfter Akt. Szene 1: Gustav, Hamlet, dessen lange Rede gestrichen. 2. Szene: Hamlet, König: „Wo ist Oldenholm . . . .? Szene 3: König allein: „Und England" usw. Szene 4: König, Königin, Bernfield; Szene 5: Ophelia kommt hinzu. Szene 6: König, Königin. Szene 7: König, Güldenstern. Szene 8: Laertes kommt hinzu, dann in Szene 9, Ophelia (zweite Wahnsinnsszene). Szene 10: König, Laertes. Szene 11: Güldenstern (mit der Meldung von Opheliens Tod). Szene 12: König, Laertes (Ueberredung). Szene 13: Hamlet, Gustav, Güldenstern (Einladung zum Kampfspiel). Szene 14: Hamlet, Gustav. Szene 15: König usw., Kampf, Ende wie bei Heufeld und Schröder.

Es wurde schon im zweiten Abschnitt hervorgehoben, daß diese hier im Soufflierbuch an den bezeichneten Stellen eingeklebte Uebersetzung Schlegels nur von einem einzelnen Darsteller benutzt wurde, andere sprachen wieder durchaus den alten Text. So mußte Anschütz, wie er in seinen Erinnerungen berichtet, bei seinem Gastspiel in Wien, 1820, die Rolle wieder nach Schröder umlernen. In Breslau wurde noch 1819 eine Mischung gespielt, man fügte der Schröderschen Bearbeitung einige Szenen nach Schlegels Uebersetzung ein, aber ohne den tragischen Ausgang des Originals. (Schlesinger, Gesch. des Bresl. Th., S. 146.)

Zu den eigentlichen Bearbeitungen der Schlegelschen Uebersetzung übergehend, verweisen wir, was die Aufführung in Berlin 1799 betrifft, auf die schon gebrachten Mitteilungen; im Original liegt die Einrichtung nicht vor, da das Buch, wie schon oben erwähnt, beim Brande des Schauspielhauses zugrunde ging. Das gleiche gilt von der Einrichtung Goethes in Weimar, da bei dem dortigen Brand im Jahre 1824 auch die Bibliothek vernichtet wurde. Von Interesse ist darum die Bearbeitung von August Klingemann (1815 in Braunschweig aufgeführt), welche den von Goethe im Wilhelm Meister gegebenen Anregungen folgt und die in die dramatischen Werke Klingemanns (erschienen bei Leopold Grund, Wien 1821) aufgenommen ist.

In der Vorrede äußert sich Klingemann folgendermaßen: „. . . Wenn man sich nun hier und da auch wirkliche Vorwürfe dar-

über machte und auf der Berliner Bühne den Versuch wagte, den Hamlet nach der Schlegelschen Uebersetzung in seiner ursprünglichen Form aufzuführen, so scheinen doch diese Versuche insofern mißlungen zu sein, als man bald darauf auch dort wieder zu der alten Schröderschen Bearbeitung zurückkehrte. Goethe schlug die Grundlinien einer neuen Bearbeitung vor, und der damalige Regisseur der Magdeburger Bühne, Herr F. L. Schmidt, ließ bei der Darstellung des Hamlet manches sehr Zweckmäßiges in dieser Rücksicht ausführen." (Siehe nächsten Abschnitt.) „Es bedurfte nur geringer Abänderungen, diese betreffen bloß einige unnöthige Weitläufigkeiten gegen das Ende hin, und das Gefecht zwischen Hamlet und Laertes, welches keineswegs nebenher gehalten wird, sondern auf eine ritterliche Weise. Uebrigens machte ich mir bey dieser neuen Bearbeitung die Enthaltsamkeit zur höchsten Bedingung, da es mir vor Allem zu thun war, Shakespeare der deutschen Bühne zu überliefern. Nur im letzten Akt, wo mir Shakespeare in der That hin und wieder an seinem Werke das Interesse verloren zu haben scheint, bemühte ich mich, das Ganze mehr dramatisch zu concentriren, indem ich die zum Ueberfluß wiederholten Spielereien Hamlets mit dem Höfling ausmerzte und von dem Begräbniß Opheliens an die Diktion in der Würde des poetischen Rhythmus fortschreiten ließ; im Uebrigen ist die Schlegel'sche Diktion beibehalten. Fortinbras mußte der neuen Anlage gemäß fortfallen, das Ganze in sechs Akte eingetheilt werden."

Erster Akt. Die Eingangsszene auf der Terrasse ist ziemlich ungestrichen, weist aber in den Reden Horatios wesentliche Veränderungen auf, als Klingemann nach der Anregung Goethes die historischen Voraussetzungen geändert hat; dann verwandelt sich die Szene in das Staatszimmer. Mit den Worten „. . . müssen sich verraten", schließt der Akt.

Zweiter Aufzug. Die Szenen zwischen Laertes, Polonius und Ophelia, dann die mit dem Geist auf der Terrasse: „es steigt jedesmal eine blaue Flamme aus dem Boden, wo der Geist gesprochen."

Dritter Aufzug, beginnt, der alten Einteilung folgend, mit dem Anfang des zweiten, aber auch hier gleich mit der Szene Polonius-Ophelia; der Auftritt mit den Gesandten fällt fort,

im übrigen aber folgt, mit geringen Auslassungen, die Bearbeitung dem Original, auch in betreff der Szene mit den Schauspielern, und schließt mit dem Monolog Hamlets.

Den vierten Aufzug eröffnet die erste Szene des dritten: „Und lockt ihm keine Wendung des Gesprächs" usw. und verläuft wie im Original. An der gleichen Stelle setzt der Szenenwechsel ein, auch die folgenden Auftritte, ebenso das Schauspiel sind unverändert und weisen nur, wie auch andere Stellen, starke Kürzungen auf; doch findet sich in der Rede Horatios wieder eine Variante in obgedachtem Sinne. Die Verwandlung schließt mit „. . . nie willige drein, sie zu versiegeln, Seele." Hierauf folgt die Szene in der Galerie, die Auftritte mit Güldenstern, Rosenkranz und Polonius sind beibehalten, dann folgt das Gebet des Königs und die Rede Hamlets wie im Original. Im nächsten Auftritt, der im Gemach der Mutter spielt, ist eine breite szenische Anmerkung: „Zu beyden Seiten der Thür hängen die lebensgroßen Gemälde des verstorbenen und jetzigen Königs in ganzer Gestalt, beyde in der Kleidung, wie sie im Stück selbst auftreten. Das Bild des alten Hamlet ist gerade in der Stellung dargestellt, wie der Geist nachher neben der Thür im Hinausschreiten erscheynt, und in Gestalt seitwärts aufgefaßt, mit über die Schulter zurückgewandtem Antlitz." Auch hier ist die kurze Szene mit Polonius beibehalten, und der Akt schließt wie im Original (3. Aufz.) mit den Worten: „Kommt, Herr, ich muß mit Euch ein Ende machen. Gute Nacht, Mutter! (Als Hamlet sich anschickt, den Polonius fortzutragen, fällt der Vorhang.)

Der fünfte Aufzug beginnt mit den Worten Hamlets: „Noch immer zögere ich." Daran schließt sich aus dem Monolog (Original Akt 4, Szene 4) die Stelle: „Was ist der Mensch, wenn seiner Zeit Gewinn" usw. Hierauf treten Rosenkranz und Güldenstern ein (Original 4. Akt, Szene 2), dann der König: „Wo ist Polonius?" Dem Königsmonolog folgt kein Wechsel des Schauplatzes, Ophelia kommt hinzu, und die Meldung von der Ankunft des Laertes und dem Abfall des Volkes bringt Bernardo. Nach dem Auftritt des Laertes und dem weiteren der Ophelia spricht der König: „Ihr andern geht zurück", und bleibt mit Laertes allein; hier ist die 7. Szene des 4. Aktes aus dem Original (verkürzt) eingeschaltet. Der

Akt schließt mit dem Auftritt der Königin und der Meldung von Opheliens Tod.

Die hauptsächlichsten Veränderungen im Vergleich zum Original bringt der fünfte, in der Bearbeitung der sechste Akt. Dieser beginnt mit der Totengräberszene im Schlegelschen Prosatext, daran schließt sich das — inhaltlich zum Teil anders gehaltene — Gespräch Hamlets mit Horatio, dann erscheint der Leichenzug, von Chören begleitet.

Chor der Mädchen:
„Nimmer kehrst Du zu uns wieder,
Mit Dir sterben unsere Lieder
Und der Hain ist öd und leer."

Chor der Jünglinge:
„Tod streift ab die Lebensblüte,
Die noch schön am Morgen glühte,
Schaut das Abendrot nicht mehr."

Dazu spricht der König:
„Dies Grab soll ein lebendig Denkmal haben,
Bald werden wir der Ruhe Stunden sehen,
So lang muß alles in Geduld geschehen."

Hierauf verwandelt sich die Szene in die Galerie. Rosenkranz und Güldenstern treten auf.

Rosenkranz: „Seid Ihr bereit zur Reise, Güldenstern?"

Damit ist nicht die Reise nach England, sondern, den veränderten historischen Voraussetzungen gemäß, die nach Norwegen gemeint.

Güldenstern: „Wer weiß, ob sich der Wind nicht wieder dreht?"
Rosenkranz: „Wie meint Ihr das?"
Güldenstern: „Es gibt der Winde viele, zu Wasser und zu Land."
Rosenkranz: „Deutlicher."
Güldenstern: „Was kümmert's uns, wir werden's schon zugleich
Erfahren mit den Fahnen auf den Türmen.
Fürs erste gilt's das Jubelfest zum Abschied,
Der große Rüstsaal ist dazu geschmückt,
Und die Rappiere liegen auch zur Stelle."
(Beide ab.)

Horatio und Hamlet treten auf. Hamlet spricht die Stelle aus dem Original: „Ja, ich bin sehr bekümmert" usw. Darauf antwortet Horatio:

„Denkt an das Nächste jetzt, mein edler Prinz!
Schon schwellt der Wind die Segel unsrer Flotte,
Der Abschied naht."

Hamlet: „Die Zwischenzeit ist mein,
Wer weiß, womit die nächste Stunde schwanger.
Ein Menschenleben ist, als zählt man eins."

Horatio: „Laßt länger nicht den Zufall für Euch handeln,
Entschlossenheit muß Eure Losung sein,
Norwegens Luft wird Eure Kräfte stählen,
Mein Vater steht für Euch mit Blut und Leben,
Wenn Ihr die schwarze Untat ihm entdeckt,
Und mit dem Heere kehren wir zurück,
Den Meuchelmord zur Rechenschaft zu ziehen,
Und Euer Recht auf Dänemark rückzufordern."

Hamlet: „Hurra, zu Schiffe denn!"

Rosenkranz bringt statt Osrik die Meldung.

Hamlet: „In Bereitschaft sein ist alles.
Nur in Bereitschaft müssen wir uns halten,
Die Welt regieren dunkle Gewalten,
Da niemand das, wovon er scheidet, kennt,
Was kommt darauf an, ob man sich früher trennt."

Verwandlung: Großer, zu den Fechtspielen eingerichteter Rüstsaal. Im Hintergrunde der hohe Doppelthron. Als die Gardine aufgeht, ertönt ein kurzer dänischer Marsch, währenddessen Bernardo mit gezogenem Degen als Kampfrichter eintritt.

Hier nimmt die Bearbeitung wieder den originalen Text auf, bis zum Ende des Kampfes: „Laertes verwundet den Hamlet, Beyden fallen die Rappiere aus den Händen, verwechseln sie in der Hitze beim Aufheben, doch so, daß es dem Zuschauer möglichst anschaulich wird."

Güldenstern: „Sie wechselten in blinder Wut die Klingen."

Hamlet: „Trink diesen Trank aus! — Ist die Perle hier?
Was dringt Ihr auf mich ein? Hier ist kein Wahnwitz!

Der Bube war der Mörder meines Vaters —
Vernehmt's und bebt zurück"
(indem er des Königs Hand wild faßt:)
„Ha, sprecht!"

König: „Ich war's." (Sinkt zu Boden.)

Hamlet: „Folg' meiner Mutter!"

Hier folgen wieder einige Stellen aus dem Original. Dann spricht Hamlet:

„Das starke Gift bewältigt meinen Geist,
Nur kurz ist noch die Zeit — hört mich, Ihr Dänen:
Ihr seht ein Königshaus hier untergehen;
S' wird öde rings — das Zepter ist erledigt,
Das Recht der freien Wahl kehrt Euch zurück;
Doch, wenn Euch Hamlets Wort je teuer war,
Wählt diesen hier (auf Horatio zeigend) zu Eurem König!
Ich geb' ihm sterbend meine Fürstenstimme
Zur Folg' auf meinen Thron."

Horatio: „O nimmer, Herr."

Hamlet: „Ihr alle habt mein sterbend Wort vernommen,
Du aber sei der Erbe meiner Ehre,
Erhalt' in Zukunft sie. Der Rest ist Schweigen."

Horatio: „Da bricht ein edles Herz. Gute Nacht, mein Fürst.
Und Engelsscharen singen dich zur Ruh.
Laßt vier Hauptleute" usw. (Aus der Rede des Fortinbras im Original bis: „höchst königlich bewährt") dann:
„Ich aber will
Der Welt, die alles dies nicht ahnt, verkünden
Von Taten, fleischlich, blutig, unnatürlich
Zufälligen Gerichten, blindem Mord,
Und Planen, die verfehlt, zurückgefallen
Auf des Erfinders Haupt: Nehmt auf die Leiche!
Solch ein Blick, wie der, ziemt wohl dem Feld,
Doch hier entstellt er sehr." (Vorhang fällt.)

Was die Einrichtung Schreyvogels anbelangt, so wissen wir, daß sie und mit ihr die Uebersetzung Schlegels der Wiener Aufführung vom 7. Dezember 1825 erstmalig zugrunde lag.

Bis dahin wurde Schröder und die oben charakterisierte Mischung in Wien gespielt. Eugen Kilian teilt im Shakespeare, Jahrbuch XLIII., die Grundzüge der Einrichtung Schreyvogels mit, die aber nur fragmentarisch erhalten ist, da das benutzte Soufflierbuch in der auch von uns in anderen Fällen geschilderten Weise überklebt und verstrichen ist, weil die getroffenen Einrichtungen überall einem ständigen Wechsel ausgesetzt waren. Ueberraschend ist, daß einzelne Züge der Bearbeitung Schreyvogels, trotzdem eine Reihe von Dramaturgen, darunter Laube und Dingelstedt, einschneidende Veränderungen vorgenommen, sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben, und kommen wir bei Kennzeichnung der gegenwärtigen Einrichtung des Stückes in der Aufführung des Burgtheaters auf die betreffenden Stellen zurück. Wieder ein Beweis, daß so viele der Bearbeitungen nichts weiter als Flickwerk waren, ohne besondere Gründlichkeit vorgenommen, daher beständigen Veränderungen unterworfen und gleich der auf und absteigenden Woge in so vielen Fällen nicht festzuhalten. Kilian beklagt bei diesem Anlaß den „barbarischen Gebrauch", daß bei Neueinstudierungen kein neues Buch benutzt und die vorhandene Bearbeitung einfach verstümmelt wird. Viele dieser „neuen" Einrichtungen entstehen aber nur nach und nach, um bei der nächsten Gelegenheit wieder redigiert, einem Darsteller zulieb oder aus einem anderen Anlaß wieder ganz oder teilweise umgeworfen zu werden. In neuerer Zeit, der Zeit der komplizierten Dekorationskünste, pfuscht aber nicht nur der Darsteller, sondern auch der Theatermeister dem Dramaturgen ins Handwerk. Dieser oder jener szenische Aufbau kann nicht in Kürze „gestellt" werden, und es muß ein Zusammenschluß zeitlich und örtlich getrennter Szenen erfolgen. Diese Schwierigkeiten sind den alten Dramaturgen, die den Zwischenvorhang nicht kannten, erspart geblieben, in den neueren Aufführungen des Stückes spielen sie aber, wie wir noch sehen werden, ihre unheilvolle Rolle.

Schreyvogel gliedert den ersten Akt in die vier Szenen des Originals. Erst Helsingör, die Terrasse vor dem Schloß, dann ein Staatszimmer im Schlosse. Die Entsendung des Cornelius und Voltimand entfällt, die Rede des Königs ist dahin abgeändert, daß dieser bereits früher an Norweg geschrieben hat. Die letzten Verse dieser Rede lauten:

Jetzt melden mir
Die Boten, die wir sandten, daß ihr Auftrag
Im ganzen glücklich sei erfüllt,
So daß wir ihrer Rückkehr morgen harren.

Die dritte Szene spielt in einem Zimmer in Polonius' Hause, die vierte wieder auf der Terrasse, die Rede Hamlets vor dem Erscheinen des Geistes ist sehr verkürzt und schließt: „. . . wovon der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung."

Der zweite Akt, Galerie im Schloß, beginnt mit dem Gespräch Hamlets und der Ophelia unter Tilgung der Reinhold-Szene, ohne Verwandlung schließt sich die Szene 2 an, der Auftritt Cornelius und Voltimand ist beseitigt, statt dessen antwortet Polonius auf die (veränderte) Frage des Königs: „Was bringen sie von unserem Bruder Norweg?"

Die Rüstungen des jungen Fortinbras
Hat er verhindert, weil es sich gezeigt,
Daß dieser Neffe nicht, wie er gesagt,
Nur gegen Polen Truppen angeworben.

In Folgendem sind nur die Ausführungen über das Kindertheater gestrichen.

Dritter Akt, Galerie im Schlosse, die Szene verwandelt sich in einen Saal mit der Schaubühne im Hintergrund. Das Gespräch mit den Schauspielern entfällt, Hamlet beginnt sogleich: „Nun, Herr, will der König dies Stück Arbeit hören?" Auch die einleitende Pantomime des Schauspiels ist getilgt. In der dritten Szene, Galerie, ist der kleine Auftritt mit Polonius gestrichen, die letzten Worte des Königs schließen den Akt.

Den vierten Akt eröffnet die letzte Szene des dritten im Gemach der Mutter; der Verlauf ist nicht genau festzustellen, da nach den Worten Hamlets: „Mutwillig kneifen, Euch sein Mäuschen nennen", sechs Seiten des alten Schreyvogelschen Buches herausgeschnitten sind; somit ist auch nicht ersichtlich, in welcher Art die Szenen 1 bis 3 des vierten Aktes miteinander verwoben sind, wahrscheinlich füllen sie eine Verwandlung — „Zimmer im Schloß" — die mit dem (wieder vorhandenen) Monolog des Königs schließt. (4., 3.) In der nächsten Szene „Gegend an der See" findet sich die Anmerkung: „Im Hintergrund der Bühne ist ein Teil der Flotte sichtbar, auf welcher

die Truppen des Fortinbras soeben gelandet haben. Auf der andern Seite ein einzelnes segelfertiges Schiff, zu Hamlets Abfahrt bestimmt." Offenbar folgte hier die Fortinbrasszene (4., 4), es fehlen wieder einige Seiten des Manuskriptes, und schloß der Akt mit dem Monolog Hamlets: „Wie jeder Anlaß mich verklagt" usw.

Der fünfte Akt, Zimmer im Schloß, beginnt mit dem Auftritt der Königin und Horatio (4., 5), Horatio wurde aber hier durch Osrik ersetzt. Nach den Worten des Königs: „Ihr Bruder ist von Frankreich insgeheim zurückgekehrt" ist eingefügt:

Königin: Was sagt Ihr, mein Gemahl?
König: So meldet man uns eben, Staunen scheint
Und Schreck ihn noch zu fesseln; doch gewiß
Sinnt er auf Rache und ermangelt nicht
Der Ohrenbläser usw. (wie im Original).

Statt des Edelmanns spricht wieder Osrik, und nach den Worten des Königs:

Wir wollen dann, vereint mit Eurer Seele,
Sie zu befried'gen trachten,

geht ein großer Strich — unter Wegfall der Matrosenszene (4., 6) — bis hinüber in die Szene, 4., 7, in das Gespräch mit Laertes, welches gleichfalls gekürzt ist; die letzten Worte des Laertes, nach der Meldung von Opheliens Tod, lauten:

Dies weibische Gefühl erstickt die Flammen
Des Zorns mir auf den Lippen; doch die Glut
Der Rache tobt gewaltiger nur von innen. (Ab.)

Nach den beiden folgenden Versen des Königs fehlen zehn Seiten des ursprünglichen Manuskriptes; dies beginnt wieder mit den Worten des Königs aus der letzten Szene des Stückes: „Setzt mir die Flaschen Wein auf diesen Tisch" (5., 3). Daß die Kirchhofszene gestrichen war, geht aus dem Fehlen der Totengräber im Personenverzeichnis hervor; es folgte die Verwandlung „Saal im Schloß", die wahrscheinlich gleich mit dem Gespräch Hamlets und Horatios eröffnet wurde; im letzten Auftritt schloß sich an Fortinbras' Worte: „daß Du auf einen Schlag so viele Fürsten blutig trafst?" die folgende Rede Horatios:

Ich werd' Euch ſchildern, wie's geſchah.
Prinz Hamlet hat im Sterben mir geboten,
Zu grüßen Euch als unſeren König.

Sie bildete wahrſcheinlich den Schluß, da der Reſt überklebt iſt.

Die Bearbeitung in ihrer Geſamtheit betrachtet, vermiſſen wir vornehmlich die Mahnungen an die Schauſpieler und die Begräbnisſzene, ſowie das Geſpräch Hamlets mit dem Totengräber.

Wertvoller iſt die Einrichtung Immermanns, wie er ſie in Düſſeldorf zur Aufführung brachte. Immermann hat eine doppelte Streichung vorgenommen, einmal für die Vorleſung, und das andere Mal für die theatraliſche Darſtellung. Unter allen Stücken Shakeſpeares iſt „Hamlet" das längſte, nach der Zählung von Guſtav Freytag (Technik des Dramas, 302) beſteht es aus 3175 Verszeilen. Immermann ſtreicht für die Vorleſung 770 Verſe, noch weitere 400 für die Darſtellung auf der Bühne, insgeſamt 1170. Zuſätze finden ſich nicht, von Perſonen fehlen nur Voltimand und Cornelius.

Erſter Akt, Szene 1, beginnt der Strich bei der Rede Horatios: „. . . verkündet's unſerem Staat beſondere Gärung" und geht bis: „Doch ſtill! Schaut, wie's da wiederkommt", mithin fallen die politiſchen Auseinanderſetzungen Horatios fort. In der zweiten Szene iſt die Rede des Königs gekürzt: „für alles Dank" bis „Und nun Laertes" uſw. Voltimand und Cornelius ſind geſtrichen, im übrigen bleibt alles unverändert. Die dritte Szene weiſt Kürzungen in den Reden des Laertes und Polonius auf. Szene 4 und 5 halten ſich durchaus an das Original, nur in der Erzählung des Geiſtes iſt ein Strich von: „. . . welch ein Abfall" bis „Doch ſtill" uſw. Doch alles übrige wird geſprochen, auch die Stelle, welche die Wirkung des Giftes charakteriſiert.

Zweiter Akt. Es bleibt die Szene zwiſchen Polonius und Reinhold, und außer etlichen Zeilen in einer der Reden Polonius' iſt nichts geſtrichen. Im zweiten Auftritt geht ein Sprung über die Rede Voltimands und die Antwort des Königs, ſpäter über die Worte: „. . .habt Ihr ſchon je erlebt" bis „Wie läßt ſich's näher prüfen?" In dem Geſpräch zwiſchen Hamlet und Polonius fällt die Stelle von den „Maden" und der „Empfänglichkeit" fort. Stärker gekürzt iſt die Unter=

redung mit Rosenkranz und Güldenstern. Ueber „Man hat nach Euch geschickt“ bis „ob man nach Euch geschickt hat“ geht ein Strich, ebenso über „Der den König spielt“ usw.; auch entfällt der Rest des Dialoges, den die Worte „sowohl für ihren Ruf, als ihre Einnahme“ schließen. Güldenstern sagt gleich darauf: „Da sind die Schauspieler.“ In der Ansprache Hamlets fallen einige Zeilen fort, es heißt: „Gebt mir Eure Hände“ und geht über zu: „Ihr seid willkommen“, auch nach „Kinderwindeln“ ist ein Strich über die kurzen Reden Hamlets und Rosenkranz', ebenso entfällt die Stelle: „Als Roscius Schauspieler in Rom war —“ Von „habe ich nicht recht, alter Jephta“ geht ein Strich bis zu „Da kommen die Abkürzer“, dann ein weiterer Sprung von „Willkommen, meine guten Freunde“ bis „gleich etwas vorgestellt.“ Das folgende bleibt, nur die Stelle vom Lob der Schauspieler entfällt. Von „Das übrige nächstens hersagen“ geht ein Strich bis zu „Hört, alter Freund, könnt Ihr die Ermordung“ usw. Im Monolog Hamlets entfallen nur fünf Zeilen, von „Bin ich 'ne Memme?“ bis „Ich hege Taubenmut.“ Aber nicht wie im Original schließt hier der Akt, die Szene verwandelt sich in die Galerie, der erste Auftritt (des vierten Aufzuges) zwischen Rosenkranz, Polonius, König usw. ist gestrichen, es kommen mit den Worten: „Geh hier umher, Ophelia“, Ophelia, Polonius und König. Hamlets Monolog bleibt unverändert, ebenso die Szene mit Ophelia usw., und der Akt schließt: „Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache gehen.“

Dritter Akt beginnt mit der zweiten Szene des Originals. In der Rede an die Schauspieler ist nichts gestrichen, dafür die kleine Szene mit Rosenkranz und Güldenstern, und im folgenden Gespräch zwischen Horatio und Hamlet geht ein Sprung von „zu Eurem Dienst“ bis „Es gibt zu Nacht ein Schauspiel“ usw. Die Stelle „Fräulein, soll ich in Eurem Schoße liegen“ fällt fort bis „Wer, ich?“ Die Pantomime wird gespielt, nach „alles ausplaudern“ folgt sogleich der Prolog: „Für uns und unsere Vorstellung“ usw., die Rede des Königs im Schauspiel ist stark gekürzt von: „wenn sie Reif erlangen“ zu „Was wir ersinnen“ usw. Die Stelle: „Ihr würdet zu stöhnen haben, ehe Ihr meine Spitze abstumpftet“ entfällt, nach den Worten „Das ist der Lauf der Welt“ geht ein Strich bis zu „O, lieber Horatio, ich wette Tausende“ usw. Ein großer Sprung findet sich

im folgenden Gespräch mit Güldenstern, „O die Flöten" usw. ist fort. Von „Wir wollen gehorchen, und wäre sie zehnmal unsere Mutter" geht der Strich bis zu „Laßt mich, Freunde! Nun ist die wahre Spukezeit" usw. Damit entfällt auch: „Seht Ihr die Wolke dort beinah in Gestalt eines Kamels" usw. Die dritte Szene des Originals ist dann die zweite, und ergeben sich von hier ab noch weitere Szenenverlegungen. Die Unterredung zwischen Rosenkranz, Güldenstern und dem König ist beibehalten, doch nach den Worten „Ich bitte, rüstet Euch zur Reise", und dem Abgang der beiden spricht Claudius seinen Monolog aus der dritten Szene des vierten Aktes: „Und England gilt Dir meine Liebe" usw. bis auf die Endzeilen, daran schließt sich das Gebet: „O, meine Tat ist faul" und die nachfolgende Rede Hamlets. Die dritte Szene im Gemach der Mutter weist in den Reden Hamlets einige Striche auf: „. . . und lebt so reiner mit der anderen Hälfte" bis „Um Euren Segen bitte ich" usw. Ferner von „. . . und Schlimmeres nahet sich" bis „Ich soll nach England." Auch das letzte „Gute Nacht, Mutter" fällt fort. Die fünfte Szene enthält die erste des vierten Aktes mit einem Sprung über die Rede des Königs: „Geht, beide Freunde" usw. Rosenkranz und Güldenstern gehen nicht ab, es folgt ihr Gespräch mit Hamlet, und statt des schon vorweg genommenen Königsmonologes schließt hier die Szene bzw. der Aufzug mit den Worten des Königs: „Entsetzen ist in meiner Seel' und innerlicher Zwist" (aus 4., 1).

Vierter Akt. Beginnt mit dem vierten Auftritt des vierten Aktes, Fortinbras und Hauptmann, doch ist das folgende, Hamlet, Rosenkranz, Güldenstern und Hauptmann gestrichen. In der zweiten Szene (fünften des Originals) entfällt der letzte Vers von Opheliens Gesang, und in der Rede des Königs „folgt auf dem Fuß ihr doch" acht Zeilen, von „Nein, in Geschwadern" bis „Ihr Bruder ist von Frankreich" usw. Die folgende Aenderung bekundet ein außergewöhnlich dramaturgisches Geschick, und es bleibt unbegreiflich, daß sie nicht von anderen Bühnen aufgenommen wurde. Nach den Worten des Königs: „Laertes, ich muß Euren Gram besprochen" kommt der Bote aus Szene 7 des Originals und bringt Hamlets Brief. In dieses Schreiben ist nach den Worten: „Großmächtigster, wisset, daß ich nackt an Euer Reich ausgesetzt bin" die Stelle aus dem Brief an Horatio (6. Szene des Originals) eingeschaltet von „Wir waren noch

nicht zwei Tage auf See gewesen" bis „sie haben mich wie barmherzige Diebe behandelt", und fügt der Bearbeiter noch folgendes hinzu: „und mich auf mein fürstlich Wort, ihnen ein reichliches Lösegeld zu senden, freigelassen. Meine Schulgesellen setzten sonach allein mit Eurem liebevollen Brief den Weg nach England fort, wo ihnen zuteil ward, was Ihr den übrigen zugedacht", dann geht der Brief weiter wie in Szene 6 des Originals: „Die Veranlassung meiner plötzlichen und wunderbaren Rückkehr berichten. Hamlet."

Weiter unten werden wir sehen, daß gegenwärtig an allen Bühnen die 6. Szene des vierten Aktes vollinhaltlich gestrichen ist, mithin über den Ausgang von Hamlets Reise, die Veranlassung seiner Wiederkehr und über das Schicksal von Rosenkranz und Güldenstern gar nichts gesprochen und der Zuschauer über diese Vorgänge völlig im Dunkeln gelassen wird, um so mehr, als auch die zweite Szene des fünften Aktes, die darüber Klarheit schafft, fast überall fortbleibt.

Durch diese glückliche Zusammenziehung werden bei Immermann die 5., 6. und 7. Szene des Originals, mithin der ganze vierte Akt der Bearbeitung auf einen Schauplatz verlegt. Die Szene des Königs und Laertes ist fast auf die Hälfte gekürzt, die Erzählung der Königin und der Schluß des Aktes an der gleichen Stelle wie im Original.

Der fünfte Akt ist in der Szenenfolge unverändert, wir notieren nur die Striche. Im Auftritt mit dem Totengräber von: „für solchen Gast muß sein" bis „für was für einen Mann" — dann die vier Verszeilen Hamlets: „Der große Cäsar" usw.; von „. . . Hand an sich gelegt" bis „So darf nichts mehr geschehen." In Szene 2 fällt das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio fort, ebenso ist der Auftritt mit Osrik bis auf die notwendigsten Zeilen gestrichen. In der Schlußszene fällt die Rede Hamlets fort, es heißt nur: „Gewährt Verzeihung, Herr, ich tat Euch unrecht." Alles folgende bleibt bis zur Meldung Osriks von der Ankunft Fortinbras' unverändert. Mit einem Strich über vier Zeilen spricht Hamlet: „er hat mein sterbend Wort", Fortinbras erscheint nicht mehr, und nach dem Satze: „der Rest ist Schweigen" fällt der Vorhang, und das Stück schließt eben schon an dieser Stelle.

Um einen Vergleich mit den gegenwärtigen Einrichtungen (siehe unten) zu ermöglichen, wurden die Kürzungen der Im-

mermannschen Bearbeitung hierhergesetzt; aus demselben Grund rekapitulieren wir den Szenenwechsel: Erster Akt hat vier Verwandlungen, zweiter 2, dritter 3, vierter 1, fünfter 1, im ganzen sechzehnmaliger Szenenwechsel; den notwendigen Veränderungen des Schauplatzes ist mithin im Sinne des Originals ziemlich überall Rechnung getragen; dabei ist aber in Betracht zu ziehen, daß Immermann den Zwischenvorhang noch nicht kannte und nicht beschränkt war.

Was die Einrichtung von Tieck anbelangt, so wissen wir, daß unter seiner Dramaturgie das Stück 1832 in Dresden in einer in allen wesentlichen Punkten unverkürzten Gestalt gegeben wurde. Schon im Abschnitt „Geschichte" haben wir dargelegt, welchem Wechsel diese Einrichtung unterworfen war, als schon 1836 wieder einschneidende Striche vorgenommen, im weiteren Laufe der Jahre erst Franzesco und der Hauptmann, später sogar Voltimand, Cornelius, Osrik und Reinhold aus dem Personenverzeichnis verschwanden; diese und andere Kürzungen geschahen durch die leitenden Regisseure, und zwar um so selbständiger, je mehr sich Tieck vom Theater zurückzog. Seine Intentionen kennen wir aus den dramaturgischen Blättern (III., 281): „Ich erinnere nochmals, daß Shakespeare nur selten eine Abteilung von Akten annahm, die meisten seiner Stücke wurden in einer ununterbrochenen Folge gespielt, will man eine Unterbrechung haben, so muß der erste Akt nach Hamlets Szene mit dem Geist und der mit seinen Freunden schließen, der zweite erst nach dem berühmten Monolog und der Szene des Königs" (wie es Immermann getan), „der dritte reicht bis zu Hamlets Abreise" (auch darin ist Immermann gefolgt), „und der fünfte fängt mit dem Totengräber an." Was die Szenenfolge betrifft, deckt sich also die Einrichtung Tiecks vollkommen mit der von Immermann. Tieck findet durch diese Aenderungen den Zusammenhang der einzelnen Szenen besser gewahrt.

Wir wenden uns nun der Bearbeitung durch Eduard Devrient zu. Es wurde schon erwähnt, daß Devrient seiner Einrichtung die später aufgefundene Quartausgabe von 1603 zugrunde legte, vielmehr, was Szenenfolge und Motivierung anbelangt, vieles aus ihr entnahm. Auch Tieck hat übrigens in der Szene Königin Horatio (IV) diese Ausgabe herangezogen. In der Vorrede äußert sich Devrient über jene

Fassung: „Eine aufmerksame, vorurteilsfreie und gründliche Prüfung wird bei allen Lächerlichkeiten der Kürzungen und Entstellungen eine Fülle von Zügen entdecken, welche den Ausdruck selbst an nicht wenigen Stellen knapper, verständlicher machen, und in ihm die energische Frische erster poetischer Konzeption erkennen lassen; erwägen wir den hier so einfach und logisch von Moment zu Moment sich entwickelnden Gang der Handlung, so ist uns die Wandlung, welche in den späteren Abdrücken mit der Fassung der Quartausgabe von 1603 vorgenommen wurde, ein unlösbares Rätsel, denn daß der aus diesem Texte sich ergebende szenische Verlauf die ursprüngliche Konzeption gewesen sein muß, ist nicht zweifelhaft." Devrient betont in der Vorrede die Wichtigkeit der Rolle des Königs, dem er gleich Tieck eine geistige Ueberlegenheit zuerkennt, ist aber in betreff des Polonius, den Tieck für einen gewiegten Staatsmann hält, entgegengesetzter Ansicht und glaubt in jener Quartausgabe den Schlüssel für diesen Doppelcharakter gefunden zu haben. Demgemäß läßt er die Weisheitslehren in Knittelreimen Polonius aus einem Spruchbüchlein ablesen und stellt ihn als Einfaltspinsel hin. Von Figuren fehlen Reinhold, Hauptmann, Edelmann; Voltimand und Cornelius, Osrik sind stumme Rollen.

Erster Akt. Enthält in Szene 1 starke Kürzungen, geringe dagegen in Szene 2, im Thronsaal, namentlich die Reden des Königs sind vollinhaltlich wiedergegeben. In Hamlets Monolog stoßen wir auf folgende textliche Variante:

O, daß dies Fleisch, das Gram zu sehr verhärtet,
In nichts zerschmölze! Daß der Weltenbau
Des Himmel sich ins Chaos wieder löse!

Die dritte Szene des Originals schließt sich ohne Wechsel des Schauplatzes an, Polonius „hat ein Spruchbuch aus dem Gürtel gezogen, blättert darin" und liest dem Laertes die Lebensregeln vor:

Du sollst nicht jeder Meinung Worte geben,
Unlaut'res Denken nie zur Tat beleben.
Leutselig sollst Du sein,
Doch keineswegs gemein.
Und hast Du Freunde, die als echt bestanden,
Die klammre an Dich fest mit Eisenbanden usw.

Beim Abschied händigt Polonius das Buch dem Laertes ein. Die nächste Szene ist textlich unverändert, der Schauplatz verwandelt sich aber nicht — wie in manchen Inszenierungen — in den Kirchhof oder, wie es im Original heißt „ein abgelegener Teil der Terrasse" (A more remote part of the Platform), sondern Devrient schreibt einen Kreuzgang vor mit Grabsteinen am Boden. Der Geist versinkt in einen dieser Grabsteine. In den Schlußworten Hamlets ist der Schlegelsche Text, welcher an dieser Stelle von den neueren Erklärern heftig angegriffen wird („Schmach und Gram" entspräche nicht dem originalen „O cursed spite!"), folgendermaßen verändert:

> Die Zeit ist aus den Fugen; welche Schicksalstücken,
> Daß ich geboren worden, sie zurecht zu rücken.

(„Schmach und Gram" ist eine redaktionelle Aenderung für den Bühnengebrauch des klangvollen Reimes wegen.)

Im zweiten Akt entfällt die Szene Polonius-Reinhold, die Meldung Voltimands ist dem Polonius in den Mund gelegt. Voltimand und Cornelius treten nur als stumme Personen auf. (Offenbar aus Ursache des Personalmangels.) Der Auftritt schließt hier mit einer Stelle aus 3., 1 Polonius: „mit der Andacht Mienen überzuckern wir den Teufel selbst." König: „O allzuwahr" usw. Die nächsten Szenen sind verlegt, es folgt der Monolog: „Sein oder Nichtsein", dem sich der Auftritt mit Ophelia anschließt. Hier finden wir zwischen der Stelle: „trau keinem von uns! Geh Deines Wegs zum Kloster!" und den im Original unmittelbar anschließenden Worten: „Wo ist Dein Vater?" folgende szenische Anmerkung: „Hamlet, der sich zum Abgehen gewendet, hat Polonius bemerkt, der sich dem König auf einen Augenblick gezeigt hat, aufgebracht": „Wo ist" usw. (Wir kommen auf dieses szenische Einschiebsel, das sich auch in allen späteren Aufführungen eingebürgert hat, im nächsten Abschnitt zurück.) Hierauf folgt nun die Szene 2., 2 mit Polonius: „Wie geht es meinem besten Prinzen Hamlet" usw. und das sich anschließende Gespräch mit Rosenkranz und Güldenstern fast ungekürzt. Dann treten wie im Original die Schauspieler auf, und der Aktschluß ist wie dort an gleicher Stelle: „. . . in die den König sein Gewissen bringe."

Der dritte Akt spielt im Saal des ersten Aufzuges und beginnt mit Szene 2 des Originals: „Seid so gut und haltet die Rede" usw. Erwähnenswert ist die szenische Anmerkung: „Vorne links zur Seite ist ein kleiner Bühnenboden aufgeschlagen, mit Busch und Rasenbank besetzt, eine Treppe in die Kulisse macht ihn zugänglich" (wir kommen auf diese szenische Anordnung noch im nächsten Abschnitt zurück). In der Szenen- und Wortfolge ist wenig verändert, nur statt: „Man kommt zum Schauspiel, ich muß müßig sein", heißt es: „ich muß närrisch tun"; nach dem Abgang des Königs „ist Hamlet auf die kleine Bühne gesprungen" und im Schlegelichen Text findet sich folgende Variante:

> Laßt weinen das getroffne Tier
> Das freie spielt im Feld,
> Denn weinen dort und lachen hier,
> Das ist der Lauf der Welt.

Auch die Rede Hamlets vor dem Abgang schließt anders:

> Und muß sie auch die schärfsten Worte hören,
> Ihr Leids zu tun, soll stets mein Herz verwehren.

In der folgenden Szene (3., 2) bleibt der Auftritt Güldenstern, Rosenkranz und Polonius fort, der König beginnt sogleich seinen Monolog, mit der Rede Hamlets und den Schlußworten des Königs endet die Szene. Für das Gemach der Mutter findet sich folgende szenische Anmerkung: „Rechts vorne an der Wand bis auf den Boden reichend, das lebensgroße Bild des verstorbenen Königs. Ferner heißt es bei: „Seht hier auf dies Gemälde" usw. „Hamlet faßt das Miniaturbild, das an der Königin Hals hängt." Die Worte „Mein Vater im Gewand, so wie er lebte", sind umgeändert in „Mein Vater, wie er sich im Leben trug." Die Stelle: „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich, schlimm fängt es an und Schlimmeres nahet sich" ist an das Ende der Szene gesetzt, doch schließt sie nicht damit, vielmehr mit folgendem: „Und wenn Du selbst nach Segen erst verlangst, dann segne mich. Gute Nacht, Mutter!"

Der vierte Akt — er bringt wie der darauf folgende wichtige Aenderungen — spielt zunächst im Zimmer der Königin: „die Kerzen sind niedergebrannt, die Königin liegt noch in Tränen auf dem Ruhbett wie zu Ende des vorigen Aufzuges."

Szene 1 ist unverändert, ohne Wechsel des Schauplatzes schließt sich Szene 2 an, davon bleiben jedoch nur die ersten vier Verse, das übrige ist gestrichen, ebenso von Szene 3 die ersten zwanzig, der wieder eintretende König fragt sogleich: „Nun, Hamlet, wo ist Polonius?" und fährt mit folgender Variante fort:

Der Wind ist gut, Ihr sollt die Nacht an Bord,
Dein Schulfreund Güldenstern wird Dich geleiten.

Hamlet (beiseite): Mein Schulfreund, dem ich traue wie der Viper! (Den Erstaunten spielend.) Nach England?

Die vierte Szene des Originals, Hamlet, Fortinbras usw. entfällt, der Schauplatz verwandelt sich gleich in den Saal im Schloß. Der König beginnt:

Hamlet ist eingeschifft nach England. Geh's ihm wohl.
Wir haben Güldenstern mit ihm gesendet
Mit Briefschaft an den teuren Bruder England:
Für Hamlets Wohlfahrt und sein Glück zu sorgen.
Ich hoffe schon recht bald auf gute Nachricht,
Wenn alles sich nach unserem Wunsche schickt,
Was ohne Zweifel auch geschieht.

Königin: Gott geb' es!
Beschütze nur der Himmel meinen Hamlet;
Doch dieser Unfall von Polonius' Tod
Zerriß das junge Herz Opheliens
Und raubt ihr, armem Mädchen, den Verstand.

König: Ach, gutes Herz! Und auf der andern Seite
Hör' ich, ihr Bruder kehrt von Frankreich heim,
Und ihm gehört halb unseres Landes Herz.

Nach diesen Hinzufügungen lenkt das Gespräch wieder in den Originaltext ein: „O, Gertrud, Gertrud, wenn die Leiden kommen" usw. Doch diese Worte folgen nicht, sondern gehen ihm voraus. In den Wahnsinnsszenen findet sich die Aenderung, daß die Verse der zweiten Szene: „Und kommt er nicht mehr zurück? Sein Bart war so weiß wie Schnee" usw. schon im ersten Auftritt gesprochen, vielmehr von Ophelia mit Lautenbegleitung gesungen werden, sie bringt das Instrument mit, dagegen die Verse des ersten Auftrittes: „Auf morgen ist Sankt Valentinstag" usw. nachher im zweiten folgen. Diese Verse beziehen sich auf ihre Liebe zu Hamlet, jene auf die Trauer um den Vater. Devrient beabsichtigte mit dieser Aen-

derung, Ophelien dadurch in ein besseres Licht zu setzen, daß sie zuerst des Vaters gedenkt, übersieht aber, daß gerade das Wirre in der Gedankenfolge das Charakteristische für die Aeußerung des Wahnsinnes ist. Uebrigens ist auch diese Textumstellung auf die Fassung 1603 zurückzuführen. Die Meldung des Edelmanns bringt (verkürzt) Rosenkranz. Nun ergeben sich einschneidende Aenderungen. Szene 4., 6 entfällt, dafür tritt Horatio auf, und „raunt der zum Abgehen gewandten Königin zu": Hoheit, Euer Sohn ist wieder da.

Königin: Wie, Hamlet?
Horatio: Ist wohlbehalten wieder angelangt.
Den Brief erhielt ich eben jetzt von ihm;
Drin schreibt er, wie er der Gefahr entronnen
Und dem Verrat, den ihm der König spann.
Königin: Der König?
Horatio: Güldenstern erregt sein Mißtrauen;
Er sucht zu Nacht und findet dessen Vollmacht,
Erbricht die Siegel —
Königin: Nun?
Horatio: Der Inhalt war:

Nun folgt hier die Erzählung Hamlets aus 5., 2, ist aber dem Horatio in den Mund gelegt.

Königin: Gelobt sei Gott dafür! Was für ein König!
(beiseite) Nun merk' ich den Verrat in seinen Blicken,
Die seine Schurkerei versüßen sollte.
Horatio: Ja, gnädige Frau. Auch hat er mich bestellt,
Ihn morgen nordwärts vor der Stadt zu treffen.

Die Unterredung setzt sich noch des längeren fort und schließt mit den Worten der Königin:

Und tausend Muttersegnungen nehmt mit für meinen Sohn.

Die Ergänzungen sind zum großen Teil der Quartausgabe 1603 entlehnt, doch verfolgt Devrient den Zweck, die Königin von der Schuld zu entlasten, und nach dem Text der alten Lesart sie weich und versöhnlich hinzustellen.

Nachdem Horatio und die Königin verschiedenseits abgegangen sind, folgt die Szene Laertes, König. Statt der Meldung des Boten (4., 7) hält der König den — ungelesenen — Brief in der Hand, und die wieder eintretende Königin spricht,

mit einem Blick auf diesen Brief: „Ich denk', die Nachricht kam schon an den Hof, er sei zurück."

König (zu Laertes): Ich liebte Euren Vater,
Auch liebten wir uns selbst. (In den Brief sehend.)
Doch, was gibt es Neues?
(betroffen) Was heißt das? Sind alle wieder da?

Dann Fortsetzung und Schluß des Aktes wie im Original.

Fünfter Akt. Die Totengräber- und Begräbnisszene mit den üblichen Strichen. In der Verwandlung fällt das Gespräch Hamlets mit Horatio bis auf wenige Verse fort. Osrik erscheint nicht, an seiner Statt bringt Rosenkranz die Einladung zum Kampfspiel. (Nur Güldenstern hat die Reise nach England mitgemacht.) In der Gefechtsszene findet sich folgende Anmerkung: „Hamlet entreißt dem Laertes das Rappier, wobei er mit ihm den Platz wechselt, da Laertes genötigt ist, des Hamlet Waffe aufzuheben." Ueber den Vorgang dieses Rapierwechsels hat sich eine ganze Literatur gebildet, und wir kommen im nächsten Abschnitt auf den Gegenstand zurück. Nach der Rede des Fortinbras: „. . . so viele Fürsten so blutig trafst", bietet ihm Horatio kniend die Krone dar, die Fortinbras mit den Worten entgegennimmt: „Mein Glück empfang' ich trauernd." Damit schließt das Stück.

Diese Bearbeitung Eduard Devrients ist in seinem „Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare" (Band I) erschienen und heißt es in der Vorrede: „. . . zweitens hoffe ich, durch die von Anstößigkeiten wie von Unverständlichkeiten gereinigten Bearbeitungen den urgermanischen Dichter zum Vertrauten der deutschen Familien zu machen." Devrient hat namentlich in den Wahnsinnsszenen der Ophelia, in den Gesprächen Hamlets mit Rosenkranz, Polonius usw. alles etwa „Anstößige" ausgemerzt — Immermann ist ihm übrigens in diesen Bestrebungen vorangegangen —, und an der Stelle „Fräulein, darf ich zu Euren Füßen sitzen und den Kopf auf Euren Schoß legen," findet sich die Anmerkung: „So pflegten die Edelleute zu Shakespeare's Zeit einem Schauspiel zuzusehen."

Eduard Devrient hatte seiner Einrichtung zuerst eine andere Fassung gegeben, die er aber später verwarf. Sich nicht auf die Quartausgabe 1603 stützend, behielt er die

Fortinbrasszene des vierten Aktes bei und schloß den Akt mit Hamlets Monolog: „Wie jeder Anlaß mich verklagt" usw. Dabei traf Devrient jedoch die Aenderung, daß Hamlets Begegnung mit Fortinbras nicht vor dessen Abreise nach England, sondern nach der Rückkehr spielt. Der Fortinbrasszene ging zu diesem Zweck in unmittelbarer Verbindung das Gespräch zwischen Hamlet und Horatio (V., 2) voraus, in dem jener dem Freunde über die Vorgänge der Seereise und seine Befreiung berichtet. Die Szenen im Palaste, wo Laertes an den Hof zurückkommt und die Kunde von Hamlets Rückkehr eintrifft (IV., 5 und 7) waren natürlich vorweg genommen. Diese erste Devrientsche Bearbeitung wurde ursprünglich in Karlsruhe gespielt, aber nicht veröffentlicht; wir entnehmen die Grundzüge dieser Fassung den Mitteilungen Eugen Kilians (S. Jahrb. XLIII.)

Ueberblicken wir diese älteren Bearbeitungen der Schlegelschen Uebersetzungen, so haben sich Iffland (vielmehr Schlegel selbst) und Tieck ganz an das Original gehalten, ohne daß sich indes die unverkürzte Fassung behaupten konnte. Klingemann und Devrient nahmen von verschiedenen Gesichtspunkten aus Ergänzungen und Veränderungen vor, Schreyvogel, und vor allem Immermann, haben sich größtenteils auf Kürzungen und Zusammenziehungen beschränkt, wobei Immermann jedoch die glücklichere Hand besaß, freilich auch nicht mehr gegen die Schrödersche Fassung anzukämpfen brauchte.

Ehe wir nun einer Anzahl von gegenwärtigen Einrichtungen des Stückes auf verschiedenen hervorragenden Bühnen gedenken, werfen wir noch einen Blick auf die Bearbeitung Oechelhäusers. „Es darf nichts Organisches geändert, nichts Wesentliches oder gar Unnöthiges neu erfunden werden; fehlende oder allzu versteckte Begründung ist nur dann durch kurzen Zusatz klarzustellen, wenn sich dies für das Verständniß nöthig zeigt und die Ausführung mit des Dichters zweifelloser Absicht übereinstimmt; der Stoff für Zusätze, Ueberbrückungen, Aenderungen ist in den ausgefallenen Stellen zu entnehmen." Diese Grundsätze Oechelhäusers für die Bearbeitung der Shakespeareschen Dramen gaben auch für „Hamlet" die Richtschnur. Im ersten Akt hat Oechelhäuser ursprünglich die Eingangsszene ganz gestrichen mit der Begründung, der Vorgang wird in der zweiten ohnehin von

Horatio berichtet. Damit war aber der Tragödie der grandiose Auftakt genommen, Oechelhäuser sah auch den Fehler ein und stellte die Szene wieder her. Dagegen unterblieb in I., 5 der Wechsel des Schauplatzes. Hamlet folgte nicht dem Geist, sondern schickte (nach altem Muster) die Gefährten fort. „Ich sage fort, laßt mich allein mit ihm!" Das schauerliche Dahinschreiten des Geistes aber ist nicht nur in hohem Maße eindrucksvoll, auch die dramatische Spannungspause darf hier nicht entfallen. Die Stelle „Schreibtafel her" hat Oechelhäuser gestrichen mit der Motivierung, dieser bizarre Sprung einer aufgeregten Phantasie lasse sich nicht in die Wirklichkeit übersetzen. Im übrigen aber hielt sich die Einrichtung an das Original und nahm nur im ersten wie in den folgenden Akten starke Kürzungen vor. Der zweite Aufzug spielt sich, mit Hinweglassung der Reinholdszene, auf zwei Schauplätzen ab, der dritte, durchaus dem Original folgend, auf vier. Im vierten und fünften Akt dagegen sind mehrere Zusammenziehungen. Eine seltsame Aenderung ist folgende: Hamlet hält den Monolog, IV., 5, nicht nach dem Vorübermarsch des Heeres, sondern vor seiner Abreise nach England auf dem Schloß zu Helsingör, Fortinbras erscheint überhaupt nicht. Der Monolog ist dahin abgeändert, daß nach den Worten „Beispiele, die zu greifen mahnen mich" der umgestellte Text lautet:

Wie mancher gibt nicht sein verletzbar Teil
dem Glück, dem Tode, den Gefahren preis
Für eine Nußschal.

Daran schließt sich: „So dieses Heer von solcher Zahl und Stärke. Wahrhaft groß sein" usw. Im übrigen gleicht die Einrichtung der letzten Akte der jetzt gebräuchlichen, die weiter unten mitsamt den Kürzungen an einigen Beispielen dargelegt wird. Auch Oechelhäuser war, gleich Devrient, bestrebt, alle „Anstößigkeiten" zu entfernen und unterzog den Schlegelschen Text an den betreffenden Stellen einer Revision. „Die erste deutsche Shakespeare-Ausgabe, die sich für Damen zarten Alters eignet", heißt es im Vorwort.

Noch weniger als die Einrichtung Schreyvogels ist die Laubes aus dem Regiebuch des Burgtheaters festzustellen; laut seinen Mitteilungen nahm er 1851 eine Neubearbeitung

vor. „Auch die älteren längst stehenden Stücke wurden in der Eintheilung des Textes neu redigirt und in den Proben wie neue Stücke behandelt. Zunächst ‚Hamlet'." (Laube, Burgth.) Wahrscheinlich beruht die gegenwärtige Einrichtung des Burgtheaters, die wir unten mitteilen, noch auf den Fundamenten Laubes, der sich seinerseits wieder der Unterlage Schreyvogels bediente, denn das Soufflierbuch wurde nicht ausgewechselt, sondern nur vielfach überklebt. Später haben die Nachfolger, aber ebenfalls nicht in durchgreifender Weise, die bessernde Hand angelegt; Dingelstedt hat sicher nicht viel geändert, sonst hätte er gewiß schärfer zugegriffen, denn ihm erschienen, als Bearbeiter anderer Stücke Shakespeares, weitgehende Freiheiten nicht bedenklich. Auch Wilbrandts literarischer Feinsinn ist in der Einrichtung nicht zu erkennen. Die Grundzüge der Laubeschen Einrichtung erfahren wir aus seinen Mitteilungen über die spätere Inszenierung im Wiener Stadttheater: „Kein Commentar hilft genügend über die abfallende Schwäche der letzten Akte hinweg. Das tiefere Interesse ist mit der Scene im Zimmer der Mutter erschöpft, und die noch folgende Handlung, welche den Conflikt lösen soll, entspricht den rege gemachten Erwartungen nicht. Shakespeare hat den alten ‚Hamlet'-Stoff in den drei ersten Akten lediglich für seine ganz neu geschaffene Hamletfigur umgearbeitet, jetzt ist für ihn das ‚Hamlet'-Thema erschöpft und er greift, wie er das gewöhnlich thut, zum überlieferten Stoffe und zu dessen Thatsächlichkeiten, um das Theaterstück in Bausch und Bogen fertig zu machen. Nun überstürzt sich denn auch die Handlung. Für die Scene meine ich deshalb nach dem dritten Akt so kurz als möglich sein zu müssen. Namentlich im vorletzten Akt, wo das Auftreten Hamlets und sein stimmungswidriges, spöttisches Besprechen des Polonius' Schicksal recht mißlich ist und wo die lästige Einschiffung und sofortige Wiederkehr nur überhäufend oder zerstreuend wirkt. Es genügt für den vierten Akt: die Empörung des Laertes, der Wahnsinn und Tod Opheliens und das Uebereinkommen des Königs mit Laertes, den Hamlet mit vergifteter Rappierspitze zu tödten. Für den letzten Akt: die Kirchhof- und Begräbnisscene und das einschneidende Fechten. Wir sehen so Hamlet erst wieder, als er in schwerer Stimmung im Kirchhofe auftritt, und das

entspricht unserer Stimmung. So nimmt man die Schlußakte in ihrer Kürze hin, weil für die äußerliche Lösung nichts vermißt wird, und der außerordentliche Eindruck der ersten drei Akte mit ihrem poetischen Zauber bleibt unbeirrt." Ohne zu diesen Aeußerungen Laubes Stellung zu nehmen, sei hier nur eine Rezension aus den mehrfach erwähnten „Monatsschriften für Theater und Musik" mitgeteilt, worin Fürst Czartoryski, die damalige „Hamlet"-Aufführung des Burgtheaters anläßlich einer Wiederholung, 16. Sept. 1855, bespricht: „Zu tadeln ist die Einrichtung des Stückes. Im vierten und fünften Akt wird die Handlung durch Auslassung mehrerer nicht unwichtiger Scenen völlig unklar; wir machen die Direktion darauf aufmerksam und ersuchen um geneigte Abänderung. Sollte sich die Länge des Stückes einer vollständigen Vorführung aller Scenen entgegenstellen, so dürfte, unserer Meinung nach, weit eher die Todtengräberscene mit dem Leichenzug wegbleiben, als daß wir über Hamlet's Abreise und Rückkehr im Unklaren bleiben und über die Aufforderung zum Kampf mit Laertes nur aus Hamlet's und Horatio's Munde einige Andeutungen bekommen."

Zu jener Zeit empfand man noch die Mängel einer solchen Einrichtung, unser heutiges Publikum ist, sehr zu unrecht, in diesem Punkte stumpfer geworden, namentlich, was die Bühnenfassung des „Hamlet" anbelangt; man nimmt das Stück als etwas alt-, längst- und durch und durch Bekanntes hin, übersieht aber, daß durch gröbliche Auslassungen und widersinnige Zusammenziehung mancher Stein aus dem glänzenden dramatischen Kronjuwel freventlich herausgeschlagen wird.

Von den gegenwärtigen gangbaren Einrichtungen bringen wir im nachstehenden einige Stichproben. Wiederholt wurde schon betont, daß auch diese Fassungen mit dem Wechsel von Darstellern und Spielleitern stets kleineren oder größeren Veränderungen unterworfen sind, ebenso, daß nicht an zwei Bühnen eine völlig gleiche Einrichtung vorliegt. Gemeinsam aber und ausnahmslos bedient man sich überall der Uebersetzung von Schlegel mit kleinen, durch Tradition überlieferten Aenderungen. Wir stellen die den betreffenden Soufflierbüchern entnommenen Einrichtungen: Wien, Burgtheater; Dresden, Hoftheater; Leipzig, Stadttheater; Weimar, Hof-

theater, einander gegenüber, und ergibt sich aus dem Vergleich eine durchschnittliche Linie, die ungefähr auch für alle anderen Bühnen gleichen Ranges in Betracht kommt.

Erster Akt.

Wien. Szene 1. Bei den Worten Franziskos „Ich denk', ich höre sie" ist hinzugefügt: „Habt gute Wacht," und Bernardo entfernt sich. Seine noch folgenden Einwürfe werden von Franzisko und Marcellus gesprochen. Etliche kleine Striche kürzen den Text; bei den Worten Horatios': „ . . . verkündets unserem Staat, besondere Gährung," geht ein großer Strich bis zu „Nichts anders, denk' ich ist's" usw. Die Reden des Marcellus und Horatio werden durch folgende Zeilen ersetzt:

Horatio: Es hat der junge Fortinbras ein Heer landloser Abenteurer aufgebracht, die Länder, die sein Vater eingebüßt, uns wieder abzunehmen.

Marcellus: Das wird's bedeuten. Jene Schreckgestalt
Gleicht ja dem König, der die Länder nahm.

Weiter unten findet sich noch folgende kleine textliche Aenderung. Statt „Und" „Zum" Vorspiel der Entscheidung, die sich naht, und statt der nächsten beiden Verse die Zeile

„Scheint jetzt der Himmel uns zu senden."

Auch das Darauffolgende ist teilweise gekürzt, und scheinen diese Aenderungen noch von Schreyvogel herzustammen, im ganzen sind in dieser Szene neunzig Verse gestrichen. Die zweite Szene spielt im Thronsaal: Voltimand und Cornelius treten nicht auf, mithin entfällt die Anrede an sie, nach den Worten des Königs: „Für alles Dank" geht ein Sprung zu „Und nun Laertes, was bringt Ihr uns? Ihr nanntet ein Gesuch," dann gleich „Was wünschest Du, Laertes?" — Die Worte Hamlets: „Mehr als Gefreund, nichts weniger als Freund" sind abgeändert in „Mehr als befreundet, weniger als Freund", ebenso „Das nicht; mir scheint als Sonne zu viel Sonne" in „Nicht doch, mein Fürst, ich habe zu viel Sonne."

Diese beiden Aenderungen werden überall vorgenommen, deshalb kommen wir nicht mehr auf sie zurück.

In der Rede des Königs geht ein Strich von „ist unmännlich Leid" bis „Wir bitten, werft zu Boden" (auch ziem-

lich allgemein). Statt „stieg das Wachstum ihrer Lust“ heißt es hier „Zärtlichkeit“ (Zensur); auch in dem folgenden Gespräche zwischen Hamlet und Horatio finden sich einige Kürzungen; im ganzen sind in dieser Szene 61 Verse gestrichen.

Die dritte Szene schließt sich ohne Wechsel des Schauplatzes an. Hamlet geht mit seinen Gefährten ab, Laertes und Ophelia treten von der entgegengesetzten Seite auf. Von „Nur dafür halt es“ geht ein Strich bis „Bedenk', was Deine Ehre leiden kann“, dann gleich: „Sei denn behutsam“ usw. Statt „heilvergessene Prediger“ heißt es in der Rede Ophelias „pflichtvergessene Lehrer“ (Zensur). Statt: „Der Wind sitzt in dem Nacken deines Segels“, sagt Polonius „Der Wind ist günstig“. Seine letzte Rede ist stark gekürzt: „wenn das Blut kocht“ usw. ist getilgt, der Uebergang „karge“ usw. durch ein dazwischen gesetztes „du vielmehr“ geschaffen. Im ganzen sind in dieser Szene 72 Verse gestrichen.

Die Szene verwandelt sich: Terrasse. Statt: „Der König wacht die Nacht durch, zecht vollauf“ usw.: „Der König wacht die Nacht hindurch beim Schmaus, so oft er“ usw.; die folgende Rede des Hamlet bleibt unverkürzt (entgegen dem Gebrauch der meisten anderen Bühnen). „Als ob es eine Mitteilung verlangte“ usw. ist abgeändert in „als hätt es was allein Euch zu vertrauen“. (Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir diese textlichen „Vereinfachungen“ Laube zuschreiben, vielleicht auch seinem Vorgänger Holbein, der im „Käthchen von Heilbronn“ noch radikaler „verbesserte“.) Statt: „Aber dieses Leibes“ heißt es „Faser“. In dieser Szene sind nur neun Verse gestrichen. Szene fünf wird von der vorigen durch den Zwischenaktsvorhang getrennt. Statt „gebannt in ew'gen Feuers Glut“ heißt es „zu schmachten in“ usw.; statt „O Gott“ heißt es „O Himmel“. Es ist jedoch zu beachten, daß diese und andere feinfühlige Abänderungen einer hochlöblichen Zensur nur auf dem Papiere stehen, dem Darsteller entschlüpft in der Hitze des Gefechtes meist der ihm im Munde liegende originale Text. Statt „Ehebrecher“ heißt es „Bösewicht“, die „Verrätergaben“ sind „durch Kunst der Schmeichelei“ ersetzt. In der Rede des Geistes sind große Striche und die Schilderung von der Gewalt des Giftes durch folgende Zeilen ersetzt:

Den Gifttrank von so grauenvoller Wirkung, daß
Augenblicks er durch die feinsten Gänge des Körpers
dringt.

Den Worten Hamlets: „So sei es!" ist angefügt: „Heissa, Junge, komm Vögelchen, komm!" (Auch vielfach an anderen Bühnen.) Auch seinem letzten Rufe: „Schwört" fügt der Geist „auf sein Schwert" hinzu. In dieser Szene sind im ganzen 28 Verse gestrichen.

Dresden. Die erste Szene beginnt damit, daß man es zwölf Uhr schlagen hört. (Auch anderswo üblich.) Dann folgt ein Hornruf. Die Frage Marcellus' und die Antwort Horatios' bleiben — textliche Veränderungen sind nicht vorgenommen — im ganzen in dieser Szene 24 Verse gestrichen.

Szene 2 spielt im Thronsaal und sind nur neun Verse gestrichen, Szene 3 schließt sich wie in Wien an; ohne sonstige textliche Veränderungen entfallen hier 19 Verse. Szene 4, Terrasse, weist den üblichen Strich in der Rede des Hamlet auf, der Geist erscheint schon bei den Worten „den Kern und Ausbund unseres Wertes weg". Die Worte: „Fürst, Vater, Dänenkönig" werden fast von jedem Hamletdarsteller so gesetzt, daß „Vater" den Schluß bildet. Gestrichen 29 Verse. Die Verwandlung in den abgelegenen Teil der Terrasse (meist Waldbogen) geschieht hier offen. In der Rede des Geistes finden sich die üblichen Striche, statt „schwärendes Gesäft" heißt es „Getränk", im ganzen fehlen 26 Verse.

Leipzig. In Szene 1, 70 Verse getilgt, darunter die Erzählung Horatios. Szene 2, die Rede des Königs um die Ansprache an Cornelius und Voltimand gekürzt, die nicht auftreten. Im ganzen fehlen 60 Verse. Szene 3 schließt sich ohne Wechsel des Schauplatzes wie in Wien und Dresden an, der Sprung innerhalb der Rede des Laertes ist größer. Im ganzen 32 Verse gestrichen. In Szene 4, Terrasse, erscheint der Geist schon bei den Worten „in Ost und West", 36 Verse gestrichen. Die Verwandlung geschieht mittels Zwischenvorhangs, Szene 5 weist ungefähr die Striche der Dresdener Einrichtung auf, im ganzen 32 Verse.

Weimar. Die Striche im Soufflierbuch des Hoftheaters in Weimar gehen aus verschiedenen Zeiten durcheinander, da noch ein älteres Buch im Gebrauch ist. Rote, blaue und

Bleistiftstriche wechseln ab, doch strebt die neue Einrichtung gegenüber der älteren eine größere Vollständigkeit an. In Szene 1 ist vermieden, daß die Wachgefährten sich setzen; die Zeile „Setzt euch denn" ist getilgt (auch in Wien). Statt

So blickt' er damals, als in heft'ger Zwiesprach
Er seine wucht'ge Streitaxt schlug aufs Eis

(eine Stelle, die übrigens in Wien und Dresden gestrichen ist), heißt es:

So dräut' er einst, als er in harter Zwiesprach
Aufs Eis warf den beschlitteten Polacken.

Im Text sind vielerlei kleine Redaktionen, die sich indes meist nur auf einzelne Worte erstrecken; obwohl das unter Goethe in Weimar benutzte Soufflierbuch verbrannt ist, mögen doch manche Aenderungen noch aus seiner Zeit herrühren. Die Erzählung des Horatio, Szene 1, ist erhalten; statt „Unstäter Abenteurer" heißt es „landloser"; gestrichen sind in Szene 1 in neuer Einrichtung 20 Verse, in der älteren mehr. In Szene 2 fehlen Voltimand und Cornelius, doch ist später die Rolle des Königs, die ursprünglich stark verkürzt war, wieder vollinhaltlich aufgenommen worden; in der folgenden Ansprache an Hamlet fehlen 14 Verse, sonst sind in dieser Szene (zwischen Hamlet und Horatio) noch 12 Verse getilgt, im ganzen also 26. In Szene 2 waren die Ermahnungen des Laertes an Ophelia vollständig fortgelassen, jetzt sind 17 Zeilen gestrichen, auch die Reden des Polonius, früher stark gekürzt, werden jetzt ganz gesprochen; freilich sind allerhand Auslassungen zart und mit Rötel angedeutet, ob sie immer von seiten des Darstellers benutzt werden, ist nicht festzustellen. Textlich besteht eine kleine Veränderung darin, daß Polonius' Anrede an Ophelia „Ihr" statt „du" lautet. 4. Szene. Ueblicher Strich in Hamlets Rede vor dem Erscheinen des Geistes; er kommt bereits nach „Ost und West", im ganzen sind 32 Verse in dieser Szene gestrichen, darunter „Etwas ist faul im Staate Dänemark" (auch sonst, weil das Zitat zu abgebraucht). Die fünfte Szene enthält die üblichen starken Striche in der Erzählung des Geistes, doch bleiben in der Rede Hamlets, von „Ihr wolltet nie, wenn ihr alsdann mich seht" die Verse „Die Arme so verschlingend" bis „und solch' verstohlenes Deuten mehr", eine Stelle, die

fast überall, auch in Dresden und Leipzig, gestrichen ist. Schlegels:

„Weh' mir, zu denken,
Daß ich geboren ward, sie einzurenken!"

ist abgeändert in: „Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurenken, kam." (Diese Variante ist übrigens an den meisten Bühnen gebräuchlich.) Im ganzen tilgt Weimar in dieser Szene 36 Verse.

Zweiter Akt.

Wien. Der Schauplatz von Szene 1 ist nicht ein Zimmer in Polonius' Haus, sondern gleich die Galerie im Schloß. Auftritt Reinhold und Polonius ist getilgt; der Aufzug beginnt: „Wie nun, Ophelia, was gibt's?" Auch „näht" die Ophelia nicht auf ihrem Zimmer, sondern „saß"; von „die Strümpfe schmutzig und losgebunden" ist „schmutzig" gestrichen. Szene 2 schließt sich ohne Wechsel des Schauplatzes an, doch treten weder zunächst Rosenkranz und Güldenstern, noch Cornelius und Voltimand auf. Hier findet sich eine Aenderung, die in den Eingangszeilen noch von Schreyvogel stammt:

Polonius: Die Rüstungen des jungen Fortinbras
Hat er verhindert, weil es sich gezeigt,
Daß dieser Neffe nicht, wie er gesagt,
Nur gegen Polen Truppen angeworben.

König: Auch gegen uns?

Polonius: So hat's geschienen, und
Deshalb hat ihn der König festgenommen.
Nun aber hat er seinem Oheim fest geschworen,
Nie gegen euch das Schwert zu ziehen.
Der alte Norweg hoch erfreut hierüber,
Läßt ihn nun gegen Polen zieh'n und bittet,
Ihm freien Durchgang zu gestattet.

König: Das wollen wir bedenken. Die Gesandten aber,
Die sollen ausruh'n und heute mit uns speisen.
Du warst uns stets der Vater guter Zeitung.

Polonius: Nicht wahr? Und jetzt — es müßte denn mein Kopf
Nicht mehr wie sonst der Klugheit Fährte halten.

König: Jetzt weiß ich, woher Hamlets Wahnsinn stammt.

Im übrigen sind in dieser und in den folgenden Szenen wenig Striche, sogar ein Teil des Gespräches über das Kindertheater bleibt; Rosenkranz sagt mit abgeändertem Text statt eine „Brut von Kindern", „eine ausländische Art von Künstlern". In der Ansprache an den Schauspieler fällt die Anspielung auf das „betroddelte Gesicht" und das Folgende fort, ebenso der größte Teil der nächsten Rede. Von „Kaviar für das Volk" geht der Sprung zu: „Eine Rede darin liebte ich vorzüglich" (ein allgemein üblicher Strich). Im ganzen sind in diesem Akt, der sich auf einem Schauplatz abspielt, 198 Verse bzw. Prosazeilen gestrichen. An textlichen Abänderungen heißt es u. a. „die Königin braucht keine Haare zu lassen", „sie braucht keinen Zoll breit zu wanken", statt „Laternenpfahl" „Leuchtenpfahl".

Dresden. Reinholdszene fällt fort, Beginn ebenfalls mit Auftritt der Ophelia. Auftritt Rosenkranz und Güldenstern, ebenso Cornelius und Voltimand bleibt. Die Kürzungen sind geringer als in Wien, überall aber ziemlich an den gleichen Stellen. Insgesamt fallen 164 Verse bzw. Prosazeilen fort und spielt der ganze Akt gleichfalls auf einem Schauplatz. Textliche Aenderungen finden sich nicht; die Stelle über die alten Männer, „daß ihnen zäher Ambra und Harz aus den Augen trieft", ist hier wie anderswo überall ausgelassen, doch wird in Dresden die Stelle über das Kindertheater zum Teil und ohne textliche Aenderung gesprochen.

Leipzig. Beginn wie in Wien und Dresden, Fortfall der Reinholdszene und des Auftretens Voltimands und Cornelius'. Ohne ein anderes Einschiebsel geht ein Strich über die Reden Voltimands und des Königs. Nach den Worten Hamlets „von einem Laternenpfahl unterscheiden", geht ein Sprung bis zu „gnädiger Herr, die Schauspieler". In Leipzig endet jedoch der Aufzug nicht mit dem Monolog Hamlets: „In die den König sein Gewissen bringe", es verwandeln sich der Schauplatz, folgen Szene 1 des dritten Aktes mit König, Rosenkranz usw., „Sein oder Nichtsein", die Opheliaszene, und erst bei den Worten des Königs „Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wachen gehen" schließt der Aufzug. Im dritten Akt sind 274 Zeilen gestrichen, in dem sich anschließenden Teil des vierten 8.

Weimar. Läßt Reinholdszene fort und, wie in Leipzig, Cornelius und Voltimand ohne textliche Ergänzung. In der Szene mit Hamlet, Rosenkranz und Güldenstern sind starke Striche, nach dem „Laternenpfahl“ der gleiche Uebergang wie in Leipzig, aber auch der Schlußmonolog des Hamlet weist starke Kürzungen auf. Ein Schauplatz, 290 Zeilen gestrichen. Statt „Kommst du, mir in Dänemark hier in den Bart zu trotzen?“ heißt es „du wirst doch hoffentlich nicht in den Bart murmeln“. (Wo die Stelle überhaupt gesprochen wird, eine allgemein gebräuchliche Aenderung.)

Dritter Akt.

Wien. Beginnt in einem Zimmer im Schloß, erste Szene mit wenigen Strichen, dann Hamlets Monolog und der Auftritt mit Ophelia völlig ungekürzt. Zweite Szene, Verwandlung des Schauplatzes. Rede an die Schauspieler ziemlich ungekürzt, ebenso die Ansprache Hamlets an Horatio. Von „den Kopf auf Euren Schoß gelehnt“ geht der Strich (überall) bis „Ihr seid aufgeräumt“, auch fällt (überall) die Pantomime fort; das Schauspiel findet ohne Bühne im Saal statt; die Rede des Königs im Schauspiel ist darum um zwei Drittel gekürzt. „Ihr würdet zu stöhnen haben, ehe ihr meine Spitze abstumpft“ ist mit dem Vorangegangenen gestrichen (überall). Von „das ist der Lauf der Welt“ geht der Strich zu „O lieber Horatio, ich wette Tausende“ usw. (überall), sonst ist wenig in diesen und den folgenden Reden gekürzt. Die Szene verwandelt sich in das Gebetzimmer und ist der Auftritt mit Polonius, Güldenstern und Rosenkranz gestrichen, der König beginnt gleich „O meine Tat“ usw. Sonst keine Aenderungen. Schauplatz verwandelt sich in das Gemach der Mutter, die Rede des Polonius ist gestrichen, die Szene beginnt mit dem Rufe Hamlets: „Mutter, Mutter!“ Statt „ich wett' ein Goldstück, tot“ heißt es „für einen Dukaten, tot“ (ziemlich überall). Im übrigen wenig Kürzungen, auch der Schluß ohne Umstellung. Der ganze Akt spielt auf vier Schauplätzen und sind im ganzen 216 Zeilen gestrichen.

Dresden. Wie in Wien, spielt der Akt in der nämlichen Gliederung an vier Schauplätzen und sind die Kürzungen ziemlich an der gleichen Stelle. Statt: „ich muß müßig sein“, heißt es, „ich muß den Narren spielen“. Das Schauspiel voll-

zieht sich wie in Wien ohne Bühne. In Szene drei geht dem Monolog des Königs der (gekürzte) Auftritt Rosenkranz, Güldenstern, Polonius voran. In der Klosettszene sind die Schlußworte dagegen umgestellt: „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich; schlimm fängt es an" usw. ist an das Ende gesetzt, und daraus ergibt sich die schon gerügte Abschwächung ins Sentimentale. Insgesamt 163 Zeilen gestrichen.

Leipzig. Beginnt mit Szene 2, Saal im Schlosse, streicht in der Verwandlung die Eingangsszene, der König sinkt sofort zum Gebet nieder; die folgende Szene mit der Mutter enthält die üblichen Kürzungen, auch den sentimentalen Abschluß. Drei Schauplätze, 260 Zeilen gestrichen. Statt „Weh mir er ist verrückt", heißt es „Der Wahnsinn spricht aus ihm".

Weimar. Vier Schauplätze. Kürzungen größer als in Dresden, geringer als in Leipzig, aber ziemlich an den gleichen Stellen. In der Rede des Königs geht der Strich von „mit scharfer Geißel mein Gewissen" zu „O, schwere Tat" (überall). Die Rede an Horatio ist gekürzt und wird der Sprung mit „Hör mich" übergeleitet. Statt „soll ich in Eurem Schoße liegen" heißt es „zu Euren Füßen sitzen". In Szene 3 sind eingangs wohl Rosenkranz und Güldenstern beibehalten, aber Polonius bleibt fort, die Klosettszene endet ohne Umstellung des Textes. Zu bemerken ist, daß die Kürzungen in diesem Akt in der alten Lesart weit umfangreicher waren, als in der neuen. Insgesamt 235 Zeilen gestrichen; darunter auch „Man siegelt Briefe; meine Schulgesellen, die beiden, denen ich wie Nattern traue" usw. Diese wichtige Stelle wird in Dresden und Wien gesprochen, bleibt dagegen auch in Leipzig und anderswo fort. Ophelia wird wieder mit „Euch" angeredet, was auch in andere Einrichtungen überging.

Vierter Akt.

Wien. Szene 1 ist weggelassen, der Aufzug beginnt mit Szene 2 „Sicher beigepackt", ohne Wechsel des Schauplatzes kommt der König hinzu; dessen Rede „Ich laß ihn holen" usw. ist gestrichen bis „Nun, Hamlet, wo ist Polonius?" Statt „gegessen wird", heißt es in der Erwiderung Hamlets „gespeist wird" (überall), statt „binnen diesem Monat findet" „binnen dieser Woche"; die Fortinbrasszene, 4, bleibt weg,

ohne Wechsel des Schauplatzes schließt sich Szene 5 an; statt „Schweizer" heißt es „Wachen", statt „Herren" „Freunde".

Die sechste Szene (Matrosenszene) bleibt wieder fort, es schließt sich unmittelbar die siebente Szene an, statt des Boten bringt Osrik den Brief Hamlets. In dem folgenden Auftritt zwischen König und Laertes finden sich starke Striche, auch Umstellungen: Laertes sagt (statt der längeren Rede des Königs:) „Man hat vor Hamlet mich gerühmt als Fechter mit dem Rappier". Vorher ist „Schilt Hahnrei meinen Vater, brandmarkt als Metze meine Mutter" u. a. aus Zensurrücksichten getilgt. Im übrigen macht sich hier wie im folgenden Aufzug der gegenwärtigen Einrichtung des Burgtheaters die niedermähende Hand Laubes fühlbar. Insgesamt sind in diesem Aufzug 420 Zeilen gestrichen, und die sieben Schauplätze des Originals in einem zusammendrängt.

Dresden. Szene 1 bleibt, Szene 2 ist gestrichen. Unter Verwandlung des Schauplatzes schließt sich Szene 4 (Fortinbrasszene) an; der Rest des Aktes geht ohne Szenenwechsel vor sich, Szene 6 (Matrosenszene) entfällt, statt des Boten bringt Voltimand die Meldung, die Kürzungen sind weitaus geringer als in Wien, es fehlen nur insgesamt 212 Zeilen.

Leipzig. Läßt die ersten vier Szenen fort, und beginnt den Akt in der fünften Szene, die Matrosenszene bleibt gleichfalls weg, somit entfallen nicht weniger als 480 Zeilen und spielt sich der Aufzug auf einem Schauplatz ab.

Weimar. Nach Szene 1 folgt Szene 2, in Szene 3 läuft der Strich wie in Wien. Die Rede des Königs „folgt auf dem Fuß ihm, lockt ihn schnell an Bord" usw. ist getilgt, ebenso die Fortinbrasszene, der Rest des Aktes spielt sich, mit Hinweglassung der Matrosenszene, und starken Kürzungen im Gespräch zwischen König und Laertes, in gleicher Weise wie in Wien und Leipzig ab. Es fehlen 310 Zeilen. Beachtenswert ist, daß auch der Bote und mit ihm der Brief Hamlets fortgelassen wird, so daß wir über Hamlets Abreise und Wiederkunft gar nichts erfahren.

Fünfter Akt.

Wien. Szene 1, Kirchhof, beginnt bei den Worten des Totengräbers: „Komm, den Spaten her!" Von Horatius: „Es ist möglich" geht ein Strich bis zu Hamlets: „Ich will

diesen Burschen anreden". Dann folgen kleinere Kürzungen, und an der Stelle: „Gerade so" springt die Rede zu: „Doch still, hier kommt der König!" Hier ist eingeschaltet: „Laßt uns beiseite treten". Die Rede des Priesters entfällt, auch im übrigen ist der Dialog stark gekürzt, die Rede Hamlets: „Beim Element, sag', was du tun willst" usw. ist getilgt. Statt des Königs: „Dies ist bloß Wahnsinn" heißt es „Er ist verrückt, Laertes kommt!" Der Dialog, Szene 2, fast gänzlich gestrichen, wird zwischen Hamlet und Horatio nach dem Abgang des Königs ohne Szenenwechsel fortgeführt; er ist in die Worte zusammengedrängt: „Ich bin bekümmert, Freund Horatio, daß mit Laertes ich mich selbst vergaß. Doch seines Schmerzes Prahlerei empörte mich". Die ganze Erzählung Hamlets fällt fort, und da auch die Matrosenszene im vorigen Akte getilgt ist, so erfährt man nichts über das Schicksal von Hamlets Reise. Auch die Szene mit Osrik ist gestrichen, es folgt gleich die Meldung des Edelmanns, merkwürdigerweise dem Rosenkranz zugeteilt, der doch in England umgekommen ist! Der eingeschaltete Dialog lautet: Rosenkranz: „Der König wünscht, mein Prinz, Ihr möchtet Euch mit dem Laertes versöhnen." Hamlet: „Ich bin bereit." Rosenkranz: „Die Gelegenheit bietet sich. Der König hatte gewettet, Ihr würdet Laertes, der bekanntlich ein sehr geschickter Fechter, besiegen in zwölf Gängen, wenn Eure Hoheit den schon früher besprochenen Kampf eingehen wollte?" Hamlet: „Laßt die Rappiere bringen, ich bin bereit." (Mit Rosenkranz ab.) Hier verwandelt sich der Schauplatz in den Königssaal. Der Rapierwechsel wird nach altem Muster durch eingeschaltete Worte verdeutlicht: „Ich bin verwundet! Wie, Laertes, heißt das, ehrlich fechten? Her mit den Waffen und verteidigt Euch." Statt den Worten des Originals sagt Osrik: „Der junge Fortinbras, von Eurem Ohm geladen, zieht vorbei und grüßt das Königsschloß." Mit den Worten Horatios: „Und Engelscharen singen dich zur Ruh!" schließt das Stück, Fortinbras tritt nicht auf. Insgesamt sind 478 Zeilen gestrichen.

Dresden. Beginn wie im Original, der zweite Vers des Totengräberliedes ist getilgt, und nach dem dritten Vers geht der übliche große Strich über die Rede Hamlets bis: „Ich will diesen Burschen anreden", ebenso über die Meditationen über den Staub Alexanders (allgemein üblich). In der fol-

genden Begräbnisszene sind nur geringe Kürzungen. Gleich wie im Original tritt hier der Szenenwechsel ein. Der wichtige Dialog zwischen Hamlet und Horatio wurde zwar gesprochen, um in späteren Vorstellungen wieder gestrichen zu werden, auch die Szene mit Osrik bleibt zum guten Teil erhalten, die strittige Stelle „he's fat and scant of breath", in Wien ganz gestrichen, ist hier mit „heiß von Atem" wiedergegeben, das Stück schließt mit dem Auftritt Fortinbras. Gestrichen 298 Zeilen.

Leipzig. Beginnt wie im Original, der Totengräber singt auch seinen dritten Vers, im übrigen sind die Striche in dieser Szene wie in Dresden; auch in betreff der Kirchhofszene, nur daß hier der Priester fehlt. Mit dem Abgang Hamlets: „So lang muß alles mit Geduld geschehen", verwandelt sich auch hier die Szene. Die Unterredung mit Horatio ist gestrichen, Hamlet tritt mit den Worten ein: „Ich bin sehr bekümmert, Freund Horatio", die Szene mit Osrik ist stark gekürzt, stärker als in Dresden, im Folgenden sind die Striche ziemlich in der nämlichen Ausdehnung an den gleichen Stellen, doch erscheint auch hier Fortinbras und schließt das Stück. Insgesamt 350 Zeilen gestrichen.

Weimar. Frühere Einrichtung begann wie die in Wien, die jetzige beginnt wie die in Dresden und Leipzig. Wie dort ziemlich die gleichen Striche, in der Begräbnisszene fehlt der Priester. Statt „Krokodile essen?" heißt es „Willst Essig trinken?" Der Szenenwechsel hält sich an das Original, die Reden mit Horatio sind völlig gestrichen, Hamlet tritt gleich mit Osrik auf, und Horatio kommt erst später hinzu; auch der Dialog mit Osrik ist bis auf wenige Sätze getilgt. In der Gefechtsszene ist folgendes eingeschaltet: Hamlet: „Ha, was ist das?! Ich bin verwundet! Wie, Laertes, heiß das redlich handeln, ein Ritterspiel, der Uebung nur geweiht? Euch eine Klinge wie zum Kampf zu wählen? Gebt mir Genugtuung, laßt uns die Waffen wechseln!" Die Fortinbrasszene entfällt, das Stück schließt: „Und Engelscharen singen dich zur Ruh." Gestrichen sind 370 Zeilen.

Vergleichen wir diese Bearbeitungen untereinander, so hat Dresden die geringsten, Leipzig die größten Kürzungen vorgenommen. Wien streicht 1542 Zeilen, Dresden 944, Leipzig 1602 und Weimar 1336. Auch macht sich in den neueren

Einrichtungen die unselige Herrschaft des Zwischenaktsvorhangs geltend, welcher das Stück in so und so viele Teile zerreißt. In Wien, Leipzig und Weimar spielt es sich auf 13 Schauplätzen ab, in Dresden auf 15, höchstens, daß in zwei Fällen die Verwandlungen ohne Pause bei offener Szene vor sich gehen: in Akt 1 der Szenenwechsel von der Terrasse in den abgelegenen Teil der Terrasse, und in Akt 3 vom Zimmer im Schloß zum Saal im Schloß, hier durch Entfernung einer das Zimmer abschließenden Gardine. Zieht man in Betracht, wie lange sich diese unfreiwilligen Zwischenpausen ausdehnen, da die gegenwärtige Art der Inszenierung komplizierte Bühnenbilder bevorzugt, ein Umstand auf den wir noch zurückkommen, so läßt sich ermessen, welchen Schaden das Stück durch eine derartig zerrissene Wiedergabe erfährt.

Vergleichen wir aber diese neueren Einrichtungen in ihrer Gesamtheit mit den älteren Bearbeitungen der Schlegelschen Uebersetzung, so finden wir, daß die neueren die Akt-Einteilung meist unberührt lassen, im übrigen nehmen wir keinen Fortschritt wahr, im Gegenteil wird jetzt in einigen wichtigen Punkten weit nachlässiger zu Werk gegangen als früher. Sehen wir von den Einrichtungen Ifflands und Tiecks ab, die das Stück streng in der Fassung des Originals gaben, so waren alle älteren Bearbeiter bemüht, in den beiden letzten Akten nichts Wichtiges zu Boden fallen zu lassen und, namentlich, was die Abreise und Wiederkehr Hamlets betrifft, Klarheit zu schaffen; selbst Schreyvogel, der noch mit dem eingebürgerten Schröderschen Hamlet zu kämpfen hatte, sucht in diesem Punkt nichts schuldig zu bleiben. Bearbeitungen, welche in der Charakteristik einschneidende Aenderungen vornehmen, wie die von Klingemann und Devrient, lehnen wir heutzutage wohl ab, werden aber die Gewissenhaftigkeit anerkennen, mit der namentlich Devrient zu Werk gegangen, und als ein Muster einer guten Einrichtung — bis auf wenige Stellen — die von Immermann betrachten.

Die neueren Einrichtungen scheiden die Matrosenszene aus (4., Szene 6), meist aber auch die Erzählung Hamlets (5., 2. Szene) und gefährden dadurch den Zusammenhang des Stückes. Ebenso wird in den allermeisten Fällen die Fortinbrasszene (4., Szene 4) fortgelassen, sogar sein Auftreten am Schluß; auch der Erzählung Horatios (1., Szene 1) und der

Bericht Voltimands (2., Szene 2), so daß der politische Hintergrund vollständig verschwindet. Noch Schreyvogel legte den Bericht Voltimands dem Polonius in den Mund, und diesen Zug hat die neue Bearbeitung des Burgtheaters beibehalten, an den meisten Bühnen ist er einfach getilgt. Mit welcher Leichtfertigkeit heute im allgemeinen zu Werk gegangen wird, beweist der Umstand, daß der hingerichtete Rosenkranz, in Wien z. B., im letzten Akt wieder lebend auftritt! Man glaubt die dramaturgische Mission einfach erfüllt zu haben, wenn man streicht, ohne sich um den inneren Zusammenhang zu kümmern. Das hat aber seine Ursache wohl hauptsächlich darin, daß Hamlet zur Virtuosenrolle geworden war und die berühmten Darsteller alles für überflüssig erachteten, was den Effekt ihrer Rolle etwa stören könnte. Der politische Hintergrund ist aber für das Drama mehr als ein bloßer Rahmen; er verleiht den Vorgängen eine größere Bedeutung und hebt das Stück aus dem Bereich der Familientragödie; auch werden durch Streichung der erwähnten Szenen und Stellen wichtige Charakterzüge aus der Hauptfigur einfach getilgt. Hamlets Abenteuer auf der Reise und seine Handlungsweise werfen neue Lichter oder vielmehr Schatten auf sein Charakterbild. Seinen Worten:

„Möcht' ohn' alles fernere Bedenken
Die Ueberbringer schnell zum Tode fördern
Selbst ohne Frist zum Beichten,"

hält Horatio entgegen:

„Und Rosenkranz und Güldenstern gehn drauf?"

Darauf erwidert Hamlet:

„Ei, Freund, sie buhlten ja um dies Geschäft,
Sie rühren mein Gewissen nicht."

Auch darin trifft Shakespeare mit unserer modernen Anschauung zusammen, daß er in seinen Figuren nicht bloß die glänzende Seite zeigt, sondern auch die menschlichen Schwächen bloßlegt. Den Schauspielvirtuosen der alten Richtung war es aber darum zu tun, ihre Rolle möglichst sympathisch erscheinen zu lassen, darum gelang es ihrem Einfluß, alles zu entfernen, was diesem Eindruck etwa nachteilig sein könnte; merkwürdig! Aber selbst jenen Darstellern, die auf dem Boden der neuen Anschauung stehen, ist es nicht um die Erhaltung jener Stellen zu tun.

Die — freilich notgedrungene — Zusammenziehung der Schauplätze in den neueren Einrichtungen ist gleichfalls von Uebel, alle Vorgänge in Polonius' Hause spielen sich im Schlosse ab, der Abschied Laertes von Ophelia meist sogar im Thronsaal. Immermann (der 1170 Zeilen gekürzt hatte) behielt 17 Schauplätze bei, Wien usw. spielte auf 13. Die Einrichtung Dresden hat den Vorzug, die geringsten Kürzungen aufzuweisen, beseitigt aber doch die Matrosenszene und Erzählung Hamlets, stört überhaupt die — trotz einer guten Vertretung der Hauptrolle wenig stimmungsvolle — Vorstellung durch einen unglückseligen schwarzen Zwischenaktsvorhang, der eine scheinbare Verdunklung der Bühne und eine offene Verwandlung markieren soll, die Pause aber nur als doppelt so lang empfinden läßt; da ist noch die rote seitlich fallende Gardine vorzuziehen, die durch ihre Faltenbewegung das Auge des Zuschauers wenigstens einigermaßen beschäftigt; übrigens will Dresden jetzt dem Beispiele Mannheims folgen und das Stück auf dekorationsloser stilisierter Bühne geben.

Bei Immermann fehlten an Personen nur Voltimand und Cornelius, in Wien fehlen heute, außer diesen beiden Figuren, Fortinbras, Reinhold, Edelmann, Priester, Hauptmann, Gesandter. Dabei hat das Burgtheater gewiß nicht die Entschuldigung, daß es ihm an geeignetem Personal fehle, diese Rollen zu besetzen; fast dieselben Figuren fehlen in Leipzig und Weimar, Dresden weist die größere Vollständigkeit auf, indem nur Reinhold und der Edelmann ausgeschaltet sind.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Einrichtungen dieser vier Bühnen typisch für die aller anderen sind, nur dürfte das Mangelhafte stärker im Umlauf sein, als das Gewissenhafte.

Auch die gegenwärtige Einrichtung des Berliner Hoftheaters, der wir in betreff der Inszenierung bereits gedacht haben (98—99), ist nicht besser. Hamlets Szene mit Polonius und den Schauspielern (2., Szene 2), ist dort arg zusammengestrichen, ebenso klaffen in der Szene mit der Mutter empfindliche Lücken, welche die Uebergänge in den Stimmungen schädigen, die Entsendung nach England entfällt, die Zusammenziehung der Schauplätze ist mehr als gewaltsam usw.

Freilich wird der praktische Bühnenmann diesen Einwänden mit der Erwiderung entgegentreten, das Stück sei zu

lang für einen gewöhnlichen Theaterabend, ausgiebige Kürzungen sind durchaus notwendig, da sonst eine Ermüdung des Hörers Platz greife, und er nicht nur für die letzten Akte stumpf wird, sondern der gesamte Eindruck leiden müßte.

Betrachten wir die Zeitdauer der Vorstellung so spielt in Leipzig, mit den ausgiebigsten Strichen, der erste Akt 47 Minuten, der zweite 42 Minuten, der dritte 39, der vierte 10, der fünfte 30, insgesamt 170 Minuten, dazu kommen 34 Minuten Zwischenpause, so daß die Vorstellung, die um 7 Uhr beginnt, um 10 Uhr 20 Minuten zu Ende ist. Dauer drei Stunden, 20 Minuten; des Stückes selber 2 Stunden 50 Minuten; mithin ist das Ausmaß eines gewöhnlichen Theaterabends kaum überschritten.

In der Einrichtung Ed. Devrients in Karlsruhe spielte der erste Akt 40 Minuten, der zweite 48, der dritte 20, der vierte 15, der fünfte 28, insgesamt: 151 Minuten, ohne Zwischenpausen, Hamlet war dort geradezu ein kurzes Stück.

Würde es gelingen, die Verwandlungspausen einzuschränken, geht die Inszenierung darauf aus, die dem Stück innewohnende Kraft der dramatischen Spannung aufrecht zu halten, nicht durch Nebendinge abzulenken, durch leere, flach gespielte Stellen zu schwächen, so ist es immerhin möglich, bei einem Kunstwerk von so außergewöhnlicher Qualität die Aufmerksamkeit des Höhrers länger in Anspruch zu nehmen. In diesem Falle läßt sich die Zeit nicht messen mit der Uhr in der Hand, die langweilig verbrachte Stunde dehnt sich, die inhaltsvolle hat Flügel.

Wir können diesen Abschnitt nicht schließen, ohne in Kürze einer Bearbeitung zu gedenken, die zwar auf keiner größeren Bühne gespielt, aber dadurch, daß sie in der weitverbreiteten „Universalbibliothek“ (Heft 2444) erschienen ist, mancher kleineren Bühne zugänglich wird, schon darum, weil die Mühe und die Kosten des Rollenausschreibens entfallen. Diese „Bühnenbearbeitung“ ist von Carl Friedrich Wittmann und kennzeichnet sich schon auf dem Titelblatt: Hamlet usw. „übersetzt von Schlegel u n d Tieck.“ Die Eingangsszene auf der Terrasse fällt fort, das Stück beginnt im Thronsaal, „der Zeremonienmeister“ erhebt den Stab, und der König beginnt: „Wiewohl von Hamlets Tod“ usw.; die Szene schließt mit der Unterredung Polonius und Ophelia: „Ich will gehorchen, Herr, so

gut ich kann." In der Verwandlung ist die erste Szene des Originals mit der vierten und fünften zusammengezogen. Nach den Worten des Marcellus: „Ihn am bequemsten finden werden" spricht Horatio: „Seht, kommt er da nicht selbst?" Marcellus: „An diesen Ort?" Bernardo: „Mich wundert's nicht, wie er sich jetzo gibt." Natürlich heißt es dann, als der Geist erscheint: „Laßt mich allein mit ihm", und Hamlet spricht: „Geist meines Vaters! Hier steh ich! Sprich zu mir!" Aehnliche Flick- und Zusatzworte verunzieren auch an anderer Stelle den Text, die Zusammenziehungen sind gewaltsam, so ist sogar die Betszene des Königs mit der Klosettszene auf einen Schauplatz zusammengedrängt. Die zahlreichen Anmerkungen schmecken nach dem Rezept der Birch-Pfeiffer und verstoßen in vielen Fällen geradezu gegen den Sinn des Stückes und den Geist der Charaktere. Nach der Tötung des Polonius heißt es: „Hamlet schlägt hastig die Mittelportiere auseinander, erkennt Polonius, zuckt zusammen im größten Schmerz", dann nach den drei Zeilen des Textes: „er rennt mit gezücktem Schwerte auf die Mutter zu, als ob er sie durchbohren wolle, besinnt sich jedoch und schleudert das Schwert von sich." (Nur reden will ich, Dolch, keine brauchen.) Nach den Worten:

Ja, so sagt ich.

Du kläglicher, vorwitz'ger Narr fahr wohl „in tiefem Schmerz, aus welchem seine Liebe zu Ophelia herausklingt" (!?)

Ich nahm dich für 'nen Höheren usw.

Doch muß zum Lobe dieser Bearbeitung gesagt werden, daß sie es versucht, allerdings auf ihre Weise, den Vorgängen des vierten und fünften Aktes gerecht zu werden.

Wurde im Rahmen dieses Abschnittes versucht, aus der Fülle der Bearbeitungen die hervorstechenden zu charakterisieren, so lag auch hier die Absicht vor, von der Aufeinanderfolge im Laufe der Dinge ein anschauliches Bild zu geben, die freilich noch immer im Rollen sind. Leipzig z. B. hat mittlerweile wieder eine neue Einrichtung gebracht, welche im vierten Aufzug die Szene Königin Horatio aus Quarto 1603 aufgenommen hat. Im Schlußwort kommen wir, zusammenfassend, auf diese Zustände nochmals zurück.

Inszenierung und Tradition.

Schon des öfteren wurde betont, wie sehr das Theater und sein Betrieb der Tradition unterworfen ist, in früheren Zeiten, in denen der „praktische Fachmann" die szenische Leitung in Händen hielt, vielleicht stärker, als in der Gegenwart, wo bühnenfremde Literaten sich der Regieführung zuwenden. Gerade im „Hamlet", der fast ein und ein halbes Jahrhundert im Repertoire der deutschen Bühnen wurzelt und ununterbrochen gegeben wurde, machen sich die Einflüsse der Ueberlieferung nachhaltiger geltend, als bei irgendeinem anderen Stück.

Betrachten wir zunächst gewisse traditionelle Züge der Darstellung, so lassen sich Einzelheiten bis auf Garrick zurückführen, dessen Spielweise durch die Briefe Lichtenbergs, wie schon erwähnt, für die erste Hamburger Aufführung vorbildlich geworden war, so z. B. in der Nuance des ersten Aktes: „Als Hamlet den Geist erblickt, fällt ihm der Hut vom Haupte, als er sich von Horatio und Marcellus losreißt, zieht er mit einer Geschwindigkeit, die einen schaudern macht, den Degen gegen sie, er folgt dem Geist mit vorgelegtem Degen, langsam, jetzt stillestehend, jetzt ausschreitend, mit verwirrtem Haar, athemlos." (Lichtenberg, 3. Brief an Boie, 30. November 1775.) Dieses Spiel ist noch heute auf unseren Bühnen zu beobachten, nur mit dem Unterschied, daß seit Dawison, mit dem diese Variation aufkam, die Hamletspieler nicht mehr die Degenspitze vorstrecken, sondern das Schwert in der Mitte fassen und den Griff wie eine Art Kreuzeszeichen schützend vor sich halten.

Die Stelle im Monolog: „Schreibtafel her" wird oft nicht wörtlich genommen, der Schauspieler stellt sich an, als ob er die Tafel suche, schlägt sich dann an die Stirn und sagt: „da steht Ihr Oheim". Wohl aber dürfte es Brauch der Zeit gewesen sein, eine kleine Schreibtafel mit sich zu führen, denn der englische Text enthält die Anmerkung: writing, mithin sind alle Schauspieler im Recht, die sich einer Schreibtafel bedienen, um wirklich in diesem Augenblick einige Worte darauf zu kritzeln. Freilich dürfen sie nicht Mounet-Sully nachahmen, der zwar ein französischer Darsteller, aber doch auf deutscher Bühne auftrat und die Schreibtafel in wirksamer Pose über den Kopf hielt, damit er im Lichte des auffallenden Mondscheins deutlich schreiben könne.

Hamlets Ausruf: „So sei's," als Horatio und Marcellus nach dem Verschwinden des Geistes wiederkehren, wird von vielen Hamletdarstellern so gesprochen, als ob sie in diesem Augenblick den Entschluß fassen würden, sich wahnsinnig zu stellen, um den Mörder zu entlarven. Barnay namentlich nützte diese Stelle und begann hier „mit einemmal den Narren zu spielen" oder den „Gecken" wie es in der früheren Lesart heißt. Wahrscheinlich ist aber diese Nuance älteren Datums, Garrick und Brockmann, welche der Rolle, wo es nur anging, humoristische Lichter aufgesetzt haben, ließen sich diesen Moment gewiß nicht entgehen. Im wesentlichen mag die Auslegung richtig sein, im Original heißt es: „So be it", ohne Anmerkung, erst der Uebersetzer klammert ein: (mit Entschlossenheit) keinesfalls aber vermag Hamlet, der eben noch von der Erscheinung des Geistes aufs tiefste erschüttert ist, unmittelbar nach dem alle Fibern in ihm erregenden Selbstgespräch, kalt, gelassen, verändert ein wohlüberlegtes Spiel zu beginnen und schon von diesem Augenblick an durchzuführen, wie man es zuweilen sehen kann.

Eine andere, traditionell feststehende Nuance in der Szene mit Ophelia ist das Zögern im Abgang, das mehrfache Zurückkommen Hamlets; diese Spielnuance stammt von Kean, Tieck berichtet uns darüber: „Kean gab die Scene mit der Ophelia nicht sentimental und weichlich, sondern bitter und scharf, zuletzt drohend, fast schreiend, mit dem Ausdruck bestimmter Grausamkeit in Stimme, Mienen und Haltung, worauf er abgeht, schon den Drücker der Thür ergreift, als er innehält,

stehen bleibt, den schmerzlichsten, fast thränenden Blick zurückwirft, so in einer Pause verweilt, dann ganz langsam, sozusagen schleichend zurückkommt, Ophelias Hand ergreift, mit einem tiefgeholten Seufzer dieser einen verweilenden Kuß aufdrückt und sogleich stürmischer als zuvor aus der Thüre hinausstürzt, die er gewaltsam hinter sich zuwirft. Der schallendste Beifall belohnte diese ausgesuchte Künstelei." (Dram., B. I., 350.) Für Tieck war diese Nuance noch neu, heute ist sie in verschiedenen Spielarten eingebürgert.

Was den Monolog „Sein oder Nichtsein" anbelangt, wurde er schon von Garrick leidenschaftslos und abstrakt gesprochen. Dawison war der erste, der mit einem gezückten Dolch auf die Bühne kam, als sei er unmittelbar vor der Reflexion auch gleichsam vor der Tat gestanden. Diese krasse Nuance fand Nachahmer in Barnay und Bonn, Mounet-Sully hat bei seinem Gastspiel in Wien sogar den Dolch auf die Mutter gezückt, als ob er die Bearbeitung von C. F. Wittmann gekannt hätte. Ueber die bewußte Klippe im Monolog: „von deß Bezirk kein Wanderer wiederkehrt" haben sich die Schauspieler nie sonderlich Gedanken gemacht, sondern die Worte glatt hingesprochen. Laube, der, wie wir im dritten Abschnitt mitteilten, in dieser Stelle einen Widersinn erblickte, riet dem Darsteller, er möge sich hier — mimisch wenigstens — an den Geist erinnern, und hieß ihn, das Selbstgespräch in einem innerlich erschütterten Ton zu Ende zu führen. Das ist aber erst recht falsch, denn Hamlet spricht einen Monolog, also lautwerdende Gedanken, die, wenn sie eine andere Richtung nehmen, auch zu anderen Worten greifen würden.

Eine schlimmere Künstelei als diese, ist mitten in der Opheliaszene die Wahrnehmung Hamlets, daß der König und Polonius lausche. An der Stelle: „Wo ist dein (Euer) Vater?" pflegt sich der Vorhang zu bewegen, mitunter sogar der König und Polonius auf einen Augenblick sichtbar zu werden — genug, Hamlet gewahrt ihre Anwesenheit. Von dem Augenblick ändert er den Ton Ophelien gegenüber, statt liebreich wird er plötzlich hart und bitter, faßt die Worte Opheliens „zu Hause, gnädiger Herr" als bewußte Lüge auf, und klagt sie an, freilich nur in Miene und Ton, unterbricht den Fluß der Szene, schaltet etwas ein, was sicher nicht im Sinne der Dichtung ist, denn hätte Shakespeare diese Wendung beabsichtigt,

würde er, so sparsam er an Regieanmerkungen sonst war, die Vorschrift gewiß nicht unterlassen, jedenfalls aber den Moment in der Führung des Dialogs berücksichtigt haben.

Diese Nuance findet sich bei den älteren Hamletdarstellern nicht, gegenwärtig aber ist sie allerorten der Brauch, in der neu einstudierten Vorstellung am Königl. Schauspielhaus in Berlin teilt sich der Vorhang sogar sekundenlang; als szenische Vorschrift erscheint diese Spielbemerkung zuerst in der Bearbeitung Ed. Devrients, mithin ist er, wenn auch vielleicht nicht als Erfinder, doch als Verbreiter verantwortlich zu machen. Schon Kuno Fischer tadelte diese mimische Einschaltung: „Das Thema der dritten Szene heißt, ‚Geh in ein Kloster'; diese Scene ist von König und Polonius vorbereitet. Dies weiß Ophelia, aber nicht Hamlet. Daß auch dieser es weiß, und demgemäß Ophelien als Aushorcherin behandelt, ist von Shakespeare durch nichts angedeutet, sondern von gewissen Schauspielern gewissen Erklärern zu Gefallen und umgekehrt arrangirt. Zwischen diesen beiden Größen existirt eine wechselseitige Handreichung, um das Bild Hamlets und seiner Tragödie zu verhunzen; die Erklärer machen es dem Schauspieler und diese machen es jenen nach, und so kommen aus den Büchern auf die Bühne und ebenso umgekehrt viele unverstandene und falsche Züge in das Bild des Hamlet." Kuno Fischer spielt hier auf Werder an, überschätzt aber den unmittelbaren Einfluß der Erklärer auf die Bühnendarstellung; wir haben gesehen, daß dieses ominöse Einschiebsel schon von Eduard Devrient stammt, und wie weit die Wechselwirkung zwischen Erklärer und Darsteller sich erstreckt, glauben wir im dritten Abschnitt ausgeführt zu haben.

Den Ausbruch: „Ei, der Gesunde hüpft und lacht" usw. hat schon Garrick so gehalten, daß er, einem Wahnsinnigen gleich, hin und her hüpfte; die Art mancher späterer Darsteller, diese Worte dem abgehenden König ins Gesicht zu schleudern, ist nicht zu billigen. Garrick hielt ein Taschentuch in der Hand, das er in diesem Augenblick wie eine Flagge hin und her schwenkte; auch Brockmann bediente sich, wie wir aus den Bildern sehen, dieses Requisites, das neuere Darsteller in Kostümstücken selten verwenden. Rossi und nach ihm Haase benutzte es zu einer feinen Nuance. Als ihnen der Totengräber den Schädel reicht, ziehen sie erst das Taschentuch, und damit,

nicht mit der bloßen Hand fassen sie den Totenkopf, gleichsam ihrer Scheu und Empfindlichkeit Ausdruck gebend.

In der Szene mit der Mutter hat sich eine Nuance eingeschlichen, die frühere Darsteller nicht kannten: Das wehmutsvolle, schluchzende Abschiednehmen, das in einer stürmischen Umarmung, oft sogar in einem Kniefall endigt. Leider ein billiger, dem Aktschluß zu Liebe ersonnener Effekt, der, wie wir in verschiedenen neueren Bearbeitungen (aber auch in der älteren von Ed. Devrient) ersehen, durch ein Umstellen der Worte erzielt werden soll: „Zur Grausamkeit zwingt bloße Liebe mich," während im Original die Szene mit den Worten schließt: „Gute Nacht, Mutter." Damit ist ein kurzer Abschied gemeint, der nach der vorhergegangenen Auseinandersetzung wohl besser am Platze und strenger im Sinne der Dichtung ist. Lautet doch auch die szenische Anmerkung des Originals: „Exeunt severally, Hamlet, dragging in Polonius." Auch hier ist ein eigenmächtiger Eingriff zu verzeichnen, der geeignet ist, den Geist der Dichtung zu entstellen und den Charakter in einem entscheidenden Augenblick billigen Effektes halber in andere Beleuchtung zu setzen.

Von jeher verschieden war die Anordnung der Bildnisse in dieser Szene, bald waren die Gemälde der beiden Könige an der Wand, bald in Medaillons, welche Hamlet und die Königin an einer Kette um den Hals trugen. Schon Garrick bediente sich der Medaillons, widerlich war eine Nuance Rossis, welcher der Königin das Bild vom Halse riß, zur Erde warf, um es mit Füßen zu treten; glücklicherweise fand diese Spielnuance auf der deutschen Bühne keine Nachahmung.

In der Betszene des Königs pflegen die Darsteller des Hamlet ihre Rede: „Jetzt könnt' ich's thun" usw. im Flüsterton zu sprechen, ein ebenfalls durch die Ueberlieferung sanktionierter Vorgang. Der Monolog ist eine Konvention des Theaters, er vermittelt uns, genau genommen, unausgesprochene Gedanken, in diesem Falle handelt es sich eigentlich um ein „a parte", für das Publikum vernehmbar, aber nicht für den Mitspieler. Auch das Flüstern würde der König hören, wenn er es — theatralisch genommen — hören dürfte; mithin ist wohl dem gedanklichen Sinne nach ein gedämpfter Ton, aber kein absichtsvolles Flüstern am Platz.

Ueber die Stelle: „Laertes wounds Hamlet, then in scuffling they change rapiers and Hamlet wounds Laertes“ hat sich eine ganze Literatur gebildet. Diese Fassung stammt aus der Folioausgabe von 1623, während die Anmerkung in der Quartausgabe 1603 also lautet: „They catch on anothers rapiers and both are wounded.“ Lange Zeit war es auf der deutschen Bühne Gebrauch, den Wechsel der Rapiere durch den Zusatz einiger Worte zu erläutern, in Wien, in Weimar (siehe Bearbeitung) geschieht es noch. Nach Tiecks Meinung sollten die Rapiere während einer Gefechtspause auf den Tisch gelegt werden, damit Laertes sie vertauschen kann, nach anderen Forschern handelt es sich hier um eine alte außer Gebrauch gekommene Art des Fechtens mit rapier and daggers, eingehend spricht sich H. v. Friesen über diesen Gegenstand aus: (Shakesp., Jahrb. 1869) „Es findet kein Entreißen der Waffe statt, sondern durch ein Fechtmanöver das Desarmiren mit der linken Hand; sobald der Gegner gestoßen hat und im Begriffe ist, in die Parade zurückzukehren, giebt man ihm eine möglichst kräftige battute (d. h. einen an der Klinge des Gegners herabgleitenden Schlag) um die Klinge des Gegners aus der Richtung, womöglich mit der Spitze nach abwärts zu bringen; gleichzeitig tritt man mit dem linken Fuß dicht neben die Außenseite des rechten Fußes vom Gegner, ergreift mit der linken Hand das Stichblatt vom Rapier des Gegners und sucht dasselbe durch einen kräftigen Ruck von oben nach unten der Faust zu entwinden; gelingt dies Manöver, so setzt man dem Gegner die Spitze des Degens auf die Brust, und nöthigt ihn, sich für überwunden zu erklären. Wenn der Gegner der battute nicht widersteht, wodurch er der Möglichkeit beraubt wird, den Angreifenden mit der Spitze des Degens zurückzuhalten, so bleibt ihm nichts übrig, als dem Angriff dasselbe Manöver entgegen zu setzen und auf gleiche Weise die Waffe des Angreifenden in seine Hand zu bekommen. Bei Fechtern von gleicher Gewandtheit ist dies das gewöhnliche Resultat, wobei dann ein Fechter mit dem andern den Platz wechselt, und der Kampf ohne Verzug fortgesetzt wird. Dabei wird der größte Anstand gewahrt. Aber das Manöver ist mit großer Gefahr verbunden und darum abgekommen. Zu Shakespeares Zeiten dagegen war aller Wahrscheinlichkeit nach jener Kunstgriff der Fechtkunst bekannt genug, so daß jeder gewandte

Schauspieler wußte, was er nach der Bühnenanweisung zu thun hatte."

Aber trotz dieser Aufklärung ließ man erst mit dem Auftreten Rossis und Salvinis auf den deutschen Bühnen den textlichen Zusatz in der Gefechtszene fürderhin fast überall in Wegfall kommen, man sah, daß er entbehrlich war. Das Gefecht der Italiener wurde vorbildlich, weil es virtuos durchgeführt war, Rossi z. B. entwand nach langen, kunstgerechten Gängen dem Laertes das Rapier und reichte ihm — für die Sichtbarkeit des Vorganges notwendig — ritterlich das eigene. So sehr im allgemeinen die italienische Einrichtung des Stück verunstaltete, in diesem Punkt verdankt ihr die deutsche Bühne einen Gewinn.

Was nun die Maske, die äußere Erscheinung des Darstellers anbelangt, so hebt sich Hamlet selbst schon durch seine schwarze Tracht wirksam aus der bunten Hofgesellschaft heraus; das war zu allen Zeiten der Fall und ist auch vom Dichter beabsichtigt; bestand aber früher die Kleidung bei allen Figuren mehr oder weniger aus einem Phantasiekostüm, so wird jetzt das historische Moment beachtet, im Streben nach charakteristischer Treue erscheint auch gegenwärtig der Darsteller des Hamlet, seiner nordischen Abstammung gemäß, blond oder rötlich braun. Früher gab man ihn brünett oder schwarz, je nach der eigenen Harfarbe, Josef Wagner tiefschwarz, mit langem, strähnigem Haar, auch Barnay gab ihn noch dunkel.

Garrick spielte den Hamlet im spanischen Kostüm, der damaligen Modetracht entsprechend, ein im Tiefurter Schloß befindliches Aquarell zeigt uns sein Bild in dieser Rolle; in Deutschland gingen Koch und Schröder mit Reform der Theaterkleidung voran, und man erfand für das zeitig zurückliegende Drama eine gewisse Konventionstracht, die zwar nie und nirgends getragen worden, aber einen hinlänglich fremdartigen Eindruck an vergangene Zeiten lebendig machte. So war es auch bei der ersten Hamburger Aufführung beschaffen; Brockmanns Bild ist uns erhalten, und wir wissen, daß er den Hamlet in wallendem Lockenhaar spielte, mit breitrandigem Federbarett, weißer Spitzenkrause um den Hals, dunkeln Mantel mit gesticktem Kragen, aus dem am breiten Band bedeutungsvoll das Medaillonbild des Vaters hervorlugte. Der König des Herrn Reinecke hatte allerdings ein etwas türkisches

Aussehen, wie Joh. H. F. Müller berichtete. Später bediente man sich für die Aufführung des Hamlet lange Jahre des sogenannten spanischen Mantelkostüms, in Wien z. B. war es erst Heinrich Laube, der eine Aenderung eintreten ließ.

Wir wissen, daß über das Alter, in dem der Dänenprinz steht und in dem er dargestellt werden soll, verschiedene Meinungen herrschen, der Ausspruch des Totengräbers: „here's a skull now hath lain you i'the earth three-and-twenty years" läßt keinen Zweifel darüber, daß Hamlet ungefähr dreißig Jahre alt ist; wenn auch in der verstümmelten Quartausgabe von 1603 diese Stelle fehlt, so liegt dennoch die deutliche Bestimmung des Dichters maßgeblich vor. Selten wird sich auch ein Darsteller finden, der in jüngeren Jahren die Reife zur Rolle besitzt, meist ist er älter als dreißig, manche der berühmten Hamletspieler haben die Rolle noch in ihrem sechzigsten Jahre dargestellt, schließlich entscheidet auch nicht auf der Bühne das wirkliche Alter, wenn es nur der Schauspieler vermag, den Schein der Jugend vorzutäuschen. Umstritten ist ferner die Stelle in der Rede der Königin: „He's fat and scant f breath"; während einige Erklärer der Ansicht sind, Shakespeare habe seinem ersten Darsteller Burbadge und dessen Körperlichkeit zuliebe die Stelle eingefügt, Gervinus wieder meint, die Erscheinung, fett und phlegmatisch, entspräche der Charakteristik, sieht Kuno Fischer hier nichts weiter als einen Druckfehler, statt „fat" mußte es wohl „hot" heißen. Für die Bühnendarstellung kommt diese Frage kaum in Betracht, jeder Schauspieler wird, schon, um den Schein der Jugendlichkeit zu wecken, so schlank erscheinen, als es seine Figur nur irgend gestattet, außerdem tut schon die schwarze Gewandung dafür ein wesentliches.

Was nun die Inszenierung betrifft, wurde schon betont, daß „Hamlet" in dieser Beziehung ziemlich stiefmütterlich auf der deutschen Bühne behandelt worden ist. Allerdings hat Schröder in Hamburg dem Stück eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Ausstattung zuteil werden lassen; im „Adreß-Comptoir" heißt es: „Die Theaterdirektion hat nichts gespart, was zu Dekoration, Kostüm und Kleidung gehört." Auch war durch Schröders Kunst die Erscheinung des Geistes von erschütternder Wirkung und bedurfte der szenischen Nachhilfe nicht; später hat F. L. Schmidt in Magdeburg speziell diesem

Auftritt eine besondere Sorgfalt zugewandt. „Ich hatte," schreibt er in seinen Denkwürdigkeiten, „mit dem Stück (Wiederaufführung 10. Februar 1797) einige Veränderungen nach Goethes Roman ‚Wilhelm Meister' — der doch neu und sehr beliebt war — vorgenommen; von trefflicher Wirkung waren namentlich die Flämmchen, die beim jedesmaligen Beschwören Hamlets aus der Erde aufloderten und die Erscheinung des Geistes ankündigten." Man ist ja inzwischen, was szenische Effekte anbelangt, anspruchsvoller geworden, aber das Auftreten des Geistes vollzieht sich dennoch meist in der nüchternsten Weise. Die geharnischte Gestalt schreitet in voller Körperlichkeit über die Bühne und wird von einem elektrischen Scheinwerfer beleuchtet, ja es gibt Anordnungen, die den Geist aus der ersten Kulisse treten und vor den Wachen über die Szene gehen lassen, dadurch deckt die Figur des Schauspielers für den Augenblick des Vorüberschreitens die hinter ihm stehenden Soldaten und demonstriert seine kompakte Körperlichkeit in augenfälligster Weise. Das Problem ist szenisch schwer zu lösen, es wurde schon mit Spiegelbildern versucht, aber zu dem Zweck muß die Bühne in ihrer ganzen Breite eine Spalte weit geöffnet sein, das ist mißlich, denn die Oeffnung ist kaum zu verkleiden, wenigstens nicht für den Sehpunkt der oberen Ränge. Glücklicherweise ist wenigstens die fatale Versenkung außer Gebrauch gekommen, in die der Geist zu verschwinden pflegte, es war stets ein merkwürdiger Anblick, wenn die Gestalt in einem viereckigen Loch versank, über das dann knarrend ein Brett von unten vorgeschoben wurde; die Darsteller des Hamlet pflegten zwar mit ausgespreiztem Mantel diesen Vorgang möglichst zu verdecken, konnten aber nicht eher zur Erde stürzen, als bis das Loch im Boden wieder geschlossen war. Jetzt pflegt der Geist meist in der Kulisse zu verschwinden. Ein Trick der amerikanischen Bühne, das Erscheinen und Verschwinden des Geistes durch drei verschiedene Figuren darzustellen, wurde auf dem deutschen Theater noch nicht versucht. Der Darsteller des Geistes verschwindet in ein Gebüsch, hinter dem sich ein zweiter Busch befindet, einen Augenblick danach tritt aus diesem zweiten Busch die kleinere Figur des Geistes, ein kostümiertes Mädchen, um ihrerseits gleich wieder zu verschwinden, unmittelbar darauf verläßt ganz im Hintergrund ein Knabe in gleicher Kleidung und Maske die Szene. Durch diese anschei-

nend mit unheimlicher Schnelligkeit sich ergebende perspektivische Verkleinerung gewinnt es den Anschein, als ob die Gestalt des Geistes flöge. Die Ansprüche an die szenische Wahrscheinlichkeit steigen mit dem Nachlassen der Phantasie der Zuschauer, darum befindet sich die Bühne von heutzutage schwierigeren Verhältnissen gegenüber als zuzeiten Schröders, wo ein Zuschauer vor Entsetzen aufschrie, als der Geist erschien.

Von besonderer Wichtigkeit ist die Anordnung im Schauspielakt. Tieck hatte dem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zugewandt (Dram. Bl. 252): „um den ganzen Effekt der Schauspielszene hervorzubringen, wäre es freilich gut, wenn man die Szenierie ungefähr so einrichten könnte, wie sie auf dem Shakespearetheater war. In einem nichttiefen Raum müßte dann der König und die Königin auf einer erhöhten Estrade hinten sitzen, seitwärts Ophelia und Hamlet zu ihren Füßen, dann entbehrte man die kleinliche Bühne im Hintergrund, die die Absicht des Dichters fast vernichtet. Shakespeare ließ im Gegenteil diese zweite Tragödie im Vordergrund, natürlich ohne Vorhang und ohne die mindesten Anstalten, spielen. Der König und die Königin in der kleinen Tragödie spielten alles im Profil, auch nahm man es nicht so ängstlich, wenn sie dem versammelten Hof den Rücken zukehrten. So blieben der König, aber auch seine Begleitung immer im Auge. Bei unserer Verwöhnung ist es schwer zu hoffen, daß wir einmal den Versuch machen sollten, die Szene auf diese Weise vorzustellen." Der Gebrauch, das kleine Theater in den Hintergrund zu stellen, schreibt sich von Schröder her, der es zuerst so angeordnet; Joh. H. F. Müller berichtet darüber: „Die mimische Szene und das von Hamlet anbefohlene Zwischenspiel wurde besser und richtiger als bei uns vorgestellt. In der Tiefe des Theaters sah man eine erhöhte und sehr gut erleuchtete Bühne, Kulissen und Prospekt waren mit Geschmack gemalt, und fielen keineswegs ins Kindische. An beiden Seiten war ein zirkelförmig ordentliches besonderes Orchester angebracht. Ich sah einen königlichen Saal nach Bibienascher Zeichnung." Immermann war der erste, der die kleine Bühne rechts im Vordergrund aufstellte, und Ed. Devrient folgte seinem Beispiel. In einem seiner Briefe an Immermann heißt es: „Die kleine Bühne lehnt sich an den ersten Flügel (Gasse) rechts im stumpfen Winkel, der nach hinten verläuft,

Horatio steht vor derselben, König und Königin seitwärts, Polonius, Ophelia links, erster Flügel . . . Daraus folgt aber doch unbedingt, daß dem Zuschauer die Vorgänge auf der kleinen Bühne voll und ganz zu Gesicht wie zu Gehör kommen müssen: sonst bleibt für ihn des Königs Aufregung unverständlich, ihm fehlt der Schlüssel zum Wendepunkt des Stückes." Immermann war, wie aus dem Brief des weiteren hervorgeht, zunächst ob dieser Anordnung noch mit sich nicht im Reinen, Devrient bewog ihn zur Ausführung. Grabbe, der um jene Zeit in Düsseldorf war und die Vorstellung sah, teilt uns seinen Eindruck mit: „Zum Trefflichsten gehörte das kleine Schauspiel im Schauspiel. Ersteres verlegt man, so viel ich gesehen, überall in den Hintergrund, bei uns war es dicht im Vordergrund."

Immermann hielt es für wertvoll, daß die im Original vorgezeichnete Pantomime nicht fortbleibe und mit begleitender Musik ausgeführt werde, „um die kleine Komödie und ihre gestelzten Verse von den gehaltvollen Reden der Haupthandlung scharf abzuheben." (Theaterbriefe K. Immermann.)

Schon im Abschnitt „Darstellung" haben wir gehört, wie die Anordnung der seitlichen Bühne den Widerspruch der Hamlet-Darsteller erregte, welche das Zwischenspiel ihrer eigenen Nuancen halber im Hintergrund wissen wollten; das „Deutsche Theater" unter L'Arronge brach endgültig mit diesem Brauch, indem, wie bereits erzählt, überhaupt von der Aufstellung einer kleinen Bühne Abstand genommen wurde und das Zwischenspiel — nach Anregung Tiecks — auf ebenem Boden im Saal vor sich ging. Diese Einrichtung hat jetzt auf manchen Theatern Fuß gefaßt, freilich der König aber thront nicht im Mittelgrund, sondern sitzt immer seitlich. Dadurch soll dem Hamlet ein Spiel ermöglicht werden, das zwar auch aus alter Ueberlieferung stammt, im Grunde aber weder schön noch richtig ist. Hamlet, der zu Beginn des Schauspiels den Kopf an den Schoß Opheliens legt, rutscht, je mehr das Spiel vorschreitet, auf flachem Boden über die ganze Bühne näher und näher an den König heran, ihn mit den Augen verschlingend.*) Hamlet, der feinfühlige Prinz, dürfte inmitten des gesamten Hofstaates kaum eine solche Unart begehen, durch dieses ungewöhnliche Benehmen aber sicher die Aufmerksamkeit

*) Nuance Dawisons (vgl. S. 106, 107).

des Königs, den er doch „bis ins Leben prüfen will", ganz von den Vorgängen des Schauspiels auf seine Person ablenken; traut doch Hamlet seinem Aug' nicht allein, und bittet er doch Horatio: „achte mit der ganzen Kraft der Seele auf meinen Oheim", und nur um durchaus den Unbefangenen zu spielen, wechselt er die leichtfertigen Reden mit Ophelia. Es ist somit ganz selbstverständlich, daß Hamlet den König möglichst unauffällig beobachtet, und ist diese um des Effektes willen ersonnene Nuance der bare Widersinn, aber noch heute an den meisten Bühnen der Gebrauch, „wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung."

In Anordnung der Gemälde in der Klosettszene ist man an den meisten Bühnen wieder zu den Medaillons zurückgekehrt, wie es ursprünglich üblich war. F. L. Schmidt in seiner Magdeburger Aufführung war wohl der erste, der sich der großen Gemälde bediente: „Vorzüglich aber hatte die Unterredung Hamlets mit der Mutter gewonnen, da die Porträts der beiden Könige in Lebensgröße aufgestellt waren." Auch Klingemann, der den Anregungen Goethes folgte, hat, wie wir gelegentlich der Analyse seiner Bearbeitung bereits mitteilten, Gemälde in ganzer Gestalt gewählt, Devrient stellt nur das Bild des verstorbenen Königs auf, das Miniaturbild des lebenden hängt der Königin um den Hals. Immermann dagegen hat wie Schmidt und Klingemann verfahren und berichtet Grabbe: „Die Szene zwischen Hamlet und der Königin war mir zu brillant agiert. Statt daß Hamlet ein Doppelporträt beider Brüder in der Hand hielt und statt daß sein Vater über die Szene ging, hingen seines Vaters und seines Oheims Porträt an der Wand, und als er darauf hindeutete, schwanden die Bildnisse, und der Tote stand in dem Rahmen in glänzender Silberrüstung, während sich auch das Porträt des Stiefvaters in dem anderen zu beleben schien." Auch im Burgtheater trat bis in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts der alte König aus dem Rahmen des Bildes. Man verwarf diese Inszenierung offenbar aus literarischer Gewissenhaftigkeit, heißt es doch im Original, allerdings nur in der Quartausgabe 1603: „Enter the ghost in his night gown." Auch lautet der Anruf Hamlets: „What would your gracious figure?" und später: „My father, in his habit as he lived." Tieck äußert sich auch über diesen Punkt in den „Dram. Blättern" (III.,

273): „Ein Geist hat also, dürfte ein Spötter fragen, eine Garderobe? Warum nicht? Alle Gespenstergeschichten tragen es uns so vor, und der alte Hamlet erscheint auf der Wacht als Held im Harnisch, um zur Rache aufzuregen, und im Schlafgemach in der bequemen Tracht, wie er leibt und lebt." Die Anordnung, den Geist in der Szene mit der Mutter im Hauskleid kommen zu lassen, hat sich überall eingebürgert, nur an wenigen Bühnen erscheint er auch im dritten Akt geharnischt; freilich wird auch hier wie beim Erscheinen im ersten Akt der Eindruck des Schauerlichen meist vermißt.

Waren nun in bezug auf die dekorative Ausgestaltung die deutschen Bühnen bis zum Auftreten der „Meininger" einer puritanischen Einfachheit und Nüchternheit zugewandt, was sich namentlich einem Stück wie „Hamlet" gegenüber besonders zu erkennen gab, das so eisenfest im Repertoire wurzelte und keiner Auffrischung bedurfte, so tritt jetzt in der Inszenierung, wie z. B. anläßlich der schon gedachten Neuaufführung am Königlichen Schauspielhaus in Berlin ein Prunk zutage, der nicht minder störend ist, als einst die Dürftigkeit; diese besaß wenigstens den Vorzug, daß sich der Schauplatz schnell verändern und den Zwischenaktsvorhang entbehren ließ; jetzt wird für jede szenische Verwandlung eine glanzvolle und darum umständliche Dekoration gestellt, dadurch zerreißt man das Stück in ebensoviel Akte als Verwandlungen sind und schädigt die Dichtung in ihrem Kern; anderseits sieht man sich genötigt, viele Schauplätze zusammenzuziehen, zwängt Teile aneinander, die zeitlich auseinanderfallen, läßt intime Szenen, wie die zwischen Laertes und Ophelia, im Thronsaal spielen, die Lehren Hamlets an die Schauspieler akademisch vor der aufgerichteten Bühne halten, statt im traulichen Gemach u. dergl. mehr.

Die sogenannte Shakespeare-Bühne in München ist für andere Theater nicht vorbildlich geworden, man hat selbst in München den „Hamlet" nicht auf der dekorationslosen Bühne gegeben, weil die Szenen des Stückes meist einen intimen Schauplatz verlangen. Aber das Hoftheater in Mannheim gab vor kurzem den „Hamlet" in einer an die Shakespeare-Bühne gemahnenden Inszenierung. Auf jeder Seite schlossen zwei starke viereckige Pfeiler von einfacher grauer Farbe das Bühnenbild ab; diese vier Eckpfeiler blieben stehen, nichts als

der Hintergrund veränderte sich, und zwar so, daß nur der Wall mit dem Ausblick auf das Meer und den Friedhof als eigentlicher Prospekt mit Hinterbühne gedacht waren, während alle Interieurs durch gobelinartige Vorhangsabschlüsse bewirkt wurden, wozu ein Minimum von Ausschmückungsstücken, Möbel und dergleichen, in Gebrauch kam, so daß jede Verwandlung bei geschlossenem Vorhang blitzschnell vor sich ging.

Wo ein Wille ist, ist ein Weg. Es wird der fortschreitenden Technik im Bau und in der Handhabung des Bühnenapparates gelingen, szenische Bilder aufzurichten, die gleichermaßen entfernt von Ueberladung und von Dürftigkeit sind, ohne daß durch lange Zwischenpausen der Fortgang des Spieles beständig unterbrochen werden muß. Wie in andern Stücken Shakespeares, entwickeln sich gerade im „Hamlet" durch die Gruppierung der Figuren Bilder von großer malerischer Kraft, z. B. bei dem Erscheinen des Geistes, im Schauspiel, beim Begräbnis usw., die unserem Auge nicht verloren gehen dürfen. Gerade durch die eintretende Wechselwirkung auf die Sinne, auf Auge und Ohr, bleibt unsere Aufnahmsfähigkeit frisch, und wir vermögen selbst der Dauer der längsten Vorstellung zu folgen, wenn nur die Inszenierung darauf ausgeht, den im Stück liegenden Spannungsreiz auszunutzen, statt, wie es in den meisten Fällen geschieht, kleinlicher Nebendinge halber beständig zu unterbrechen und zu hemmen.

Schlusswort.

Die Ergebnisse unserer Ausführungen mögen in gedrängter Kürze noch einmal einander gegenüber gestellt, gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet werden, um neben dem abschließenden Gesamteindruck auch einen Ausblick zu gewinnen. Die deutsche Bühnengeschichte des „Hamlet" ist nicht nur eine theatergeschichtliche Angelegenheit, sie gibt geradezu ein Kulturbild für die Wandlungen in den ästhetischen Anschauungen, einen Gradmesser für den geistigen Fortschritt, für die Bewegungen der Volksseele.

„Hamlet" eroberte die deutsche Bühne in einer Fassung, die dem Kunstwerk Gewalt antat. Zunächst war es nicht das Drama Shakespeares, sondern ein verstümmelter Torso, dem man zujauchzte, aber so viel gegen das mangelnde Verständnis jenes Zeitalters gesagt werden mag, eines muß ihm zugestanden werden: Begeisterungsfähigkeit, Kraft der Phantasie, welche zwar die Dichtung in ihrer vollen Schönheit nicht begriff, aber selbst in der entstellten Wiedergabe die Größe und Bedeutung des Kunstwerks zu ahnen vermochte. Das Theatralische des Stoffes allein hätte niemals die langanhaltende, enthusiastische Bewegung hervorgerufen, auch geht es nicht an, eine Epoche als geistig minderwertig hinzustellen, die wohl in der Allgemeinbildung weit hinter unseren Tagen zurückstand, aber aus ihrem kreisenden Schoße die größten Geister der Nation gebar.

Die Schauspielkunst darf das Verdienst in Anspruch nehmen, der erste und nachhaltigste Vermittler gewesen zu sein, sie hatte den Geist Shakespeares erfaßt, den Bearbeitung und Uebersetzung anfangs schuldig geblieben waren, und der Geist Shakespeares war es, der zündend in die Massen schlug, und

Brockmann, Schröder und alle die Nachfolger liehen diesem Geist ihre beredten Zungen.

Die Begeisterung erkaltete nach und nach und erreichte ihren Tiefstand, als die Originaldichtung anfing, die Bearbeitung zu verdrängen, freilich waren um jene Zeit die schauspielerischen Vermittelungen blaß und eindruckslos geworden, und wieder waren es dann die glänzenden Darsteller, welche das Interesse für die Dichtung aufs neue entfachten und bis auf den heutigen Tag lebendig erhielten. Freilich blieb die literarische Kritik in ihren Bestrebungen nicht zurück, aber sie drang nicht in die Masse; sie folgte zwar wie die schauspielerische Wiedergabe den wechselnden Anschauungen des Zeitgeistes, spiegelte ihn wider, besaß aber nicht den gewaltigen Resonanzboden wie das bretterne Gerüst der Bühne in seiner Volkstümlichkeit und Stärke.

Erst nach und nach sah sich die Originaldichtung von ihren Schlacken befreit, aber noch ist das letzte nicht getan, noch blinkt das dramatische Kronjuwel nicht in seinem ureigenen Glanz. Heufeld und Schröder waren endlich besiegt, da erschienen die Bearbeiter der Schlegelschen Uebersetzung, renkten ein, dämpften ab, zerstückelten, sentimentalisierten, moralisierten, kamen aber wie die den gleichen Weg gehenden Schauspieler stets den Anschauungen ihrer Zeit entgegen, die für die frische Ursprünglichkeit des Originals immer noch nicht den rechten Sinn besaß. Daran hat neben den Bearbeitern auch die Schauspielkunst schuld, die durch Vernachlässigung der Nebenrollen, die Kontrastwirkung nicht überall herausarbeitete und durch das herrschende Virtuosentum die Hauptfigur über Gebühr aus dem Rahmen der Dichtung hob.

Die Vermittlerrolle der Erklärer, mehr aber noch der Schauspieler, ist durchaus notwendig gewesen, denn je tiefer das Kunstwerk, um so schwerer und langsamer wird es in seiner ganzen Größe verstanden. Den Weg, den die ästhetische Kritik genommen, haben wir verfolgt, er ist noch nicht am Ende, schon meldet sich eine neue Auslegung (Wolff), welche die letzte Erkenntnis, die von der „Herrennatur" wieder verwirft, und ein Humanitätsideal erblickt, das Shakespeare dem „Prinzipe" des Machiavell gegenüber stellen wollte; die Vermittlerrolle der Erklärer war geistreich, aber weniger wirksam, die Vermittlerrolle der Schauspielkunst plumper, aber wirksamer; konnte das

achtzehnte Jahhundert nur einen „siegreichen“ Hamlet vertragen, so tritt uns gegenwärtig durch entstellende Verkürzung und durch die Mittel und den Einfluß der Schauspielkunst ein „tugendhafter“ Hamlet entgegen.

Ist in allen diesen Bestrebungen eine Art von geistiger Bevormundung zu erblicken, die notwendig war, das Verständnis für das Kunstwerk vorzubereiten, so liegt es im Geiste unserer Zeit, jede Bevormundung in künstlerischen Dingen mehr und mehr abzulehnen. Sie verlangt das Kunstwerk in seiner vollen Reinheit, ohne Zutat, ohne beabsichtigtes Zurechtrücken. Gerade bei einer Dichtung wie „Hamlet“ ist diese Forderung doppelt am Platz, denn diese Dichtung ist tief wie keine andere, sie sagt nicht jedem dasselbe, vielmehr glaubt jede einzelne Individualität etwas Besonderes, gerade für sie Berechnetes aus den Worten der Dichtung zu vernehmen, und darin liegt der Reiz und die universelle Bedeutung des Stückes.

Eine Aufführung in diesem Sinn ist uns die deutsche Bühne noch schuldig.

Benutzte Quellen.

Christ. H. Schmid, Chronologie des deutschen Theaters 1775.
F. L. Schmidt, Denkwürdigkeiten.
Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
Rudolf Genée, 100 Jahre des Kgl. Schauspiels 1786—1885.
A. E. Brachvogel, Geschichte des Kgl. Theaters zu Berlin
C. Schäffer und C. Hartmann, Das Königliche Theater in Berlin.
K. Th. Küstner, 34 Jahre meiner Theaterleitung.
E. W. Weber, Geschichte des Weimarer Theaters.
F. Grandaur, Chronik des Hof- und Nationaltheaters in München.
M. Fürstenau, Zur Geschichte des Hoftheaters Dresden.
E. Kneschke, Geschichte des Theaters zu Leipzig.
H. Laube, Das norddeutsche Theater.
G. Küstner, Rückblicke auf das Leipziger Stadttheater.
Adolf Glaser, Geschichte des Theaters zu Braunschweig.
Fr. Hartmann, Sechs Bücher Braunschweigischer Theatergeschichte.
A. Pichler, Chronik des Großherzogl. Mannheimer Hof- u. National-Theaters.
Ch. D. Grabbe, Das Theater zu Düsseldorf.
Oscar Teuber, Geschichte des Prager Theaters.
H. Müller, Chronik des Kgl. Hoftheaters Hannover.
W. Lynker, Geschichte des Theaters in Cassel.
Max Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters.
Robert Prölß, Das Meiningensche Hoftheater.
P. Richard, Chronik sämtl. Gastspiele des Sachsen-Meiningenschen Hoftheaters 1874/90.
Elisabeth Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst zu Frankfurt a. M.
Eugen Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Ed. Devrient.
Anonym, Das Herzogliche Hoftheater zu Koburg und Gotha.
C. L. Costenoble, Aus dem Burgtheater 1818—37.
Wlassak, Chronik des kais. königl. Hofburgtheaters.
Heinrich Laube, Das Burgtheater.
— Das Wiener Stadttheater.
R. Lothar, Das Wiener Burgtheater.
A. v. Weilen, Die Theater Wiens.
Max Kurnick, Ein Menschenalter Theatererinnerungen 1845—80.

F. v. Vincke, Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.
Rob. Prölß, kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst.
Max Martersteig, Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert.
Otto Weddigen, Geschichte der Theater Deutschlands.

F. L. W. Meyer, Schröders Leben.
J. F. Schink, Brockmanns Hamlet.
B. Litzmann, F. L. Schröder.
H. F. Müller, Abschied von der Hof- und Nationalschaubühne.
Joh. Christ. Brandes, Lebensgeschichte.
Anonym, Beiträge zur Lebensgesch. des Schauspieldirektors Abbt.
Josef Lange, Biographie.
Eduard Genast, Aus Weimars klassischer und nachklassischer Zeit.
M. Martersteig, Pius Alex. Wolff.
Heinrich Anschütz, Erinnerungen.
J. F. Castelli, Memoiren meines Lebens.
A. v. Wurzbach, Bogumil Dawison.
Ludmilla Assing, Baison, ein Lebensbild.
H. H. Houben, Emil Devrient.
— Lina Fuhr.
F. v. Vestvali, Vestvali.
C. Sontag, Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser.
L. Barnay, Erinnerungen.
Chr. Gähde, David Garrick.
G. Chr. Lichtenberg, Briefe an Boie.

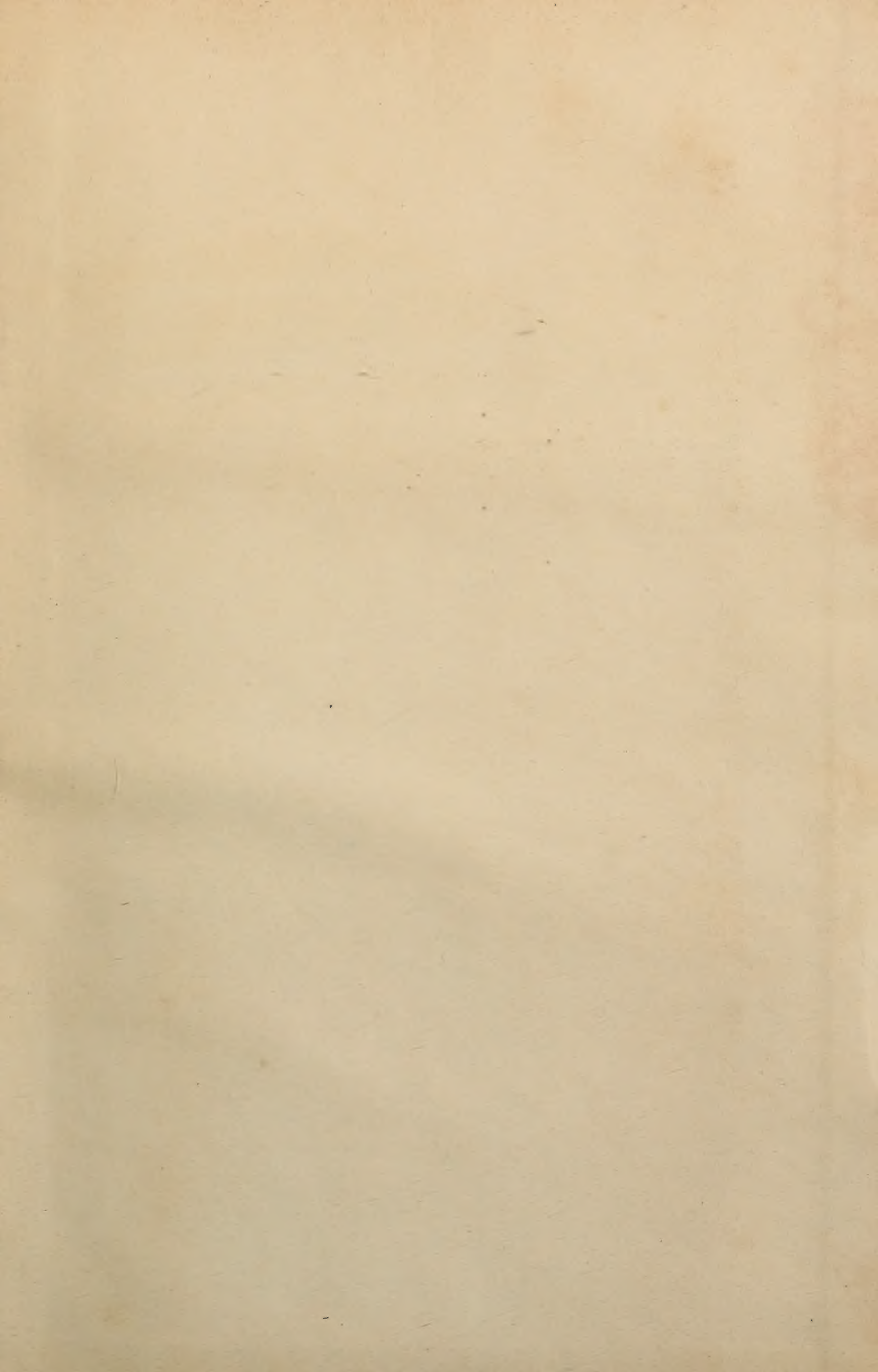
J. F. Schink, Dramatische und andere Skizzen. Zum Behufe des deutschen Theaters.
F. L. Schröder, Hamburgisches Theater. Bd. III. Dram. Werke.
L. Tieck, Dramatische und dramaturgische Schriften. Phantasus.
Aug. Klingemann, Dramat. Werke.
Ed. Devrient, Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare.
J. L. Klein, Geschichte des Dramas.
Gust. Freytag, Technik des Dramas.
Rud. Genée, Geschichte der Shakespeare-Aufführungen in Deutschland.
J. G. Seume, Ein Wort an die Schauspieler.
K. Gutzkow, Unterhaltungen am häuslichen Herd.
Albert Cohn: Shakespeare in Germany.
Thomas Davies, Dramatische Miscellen.

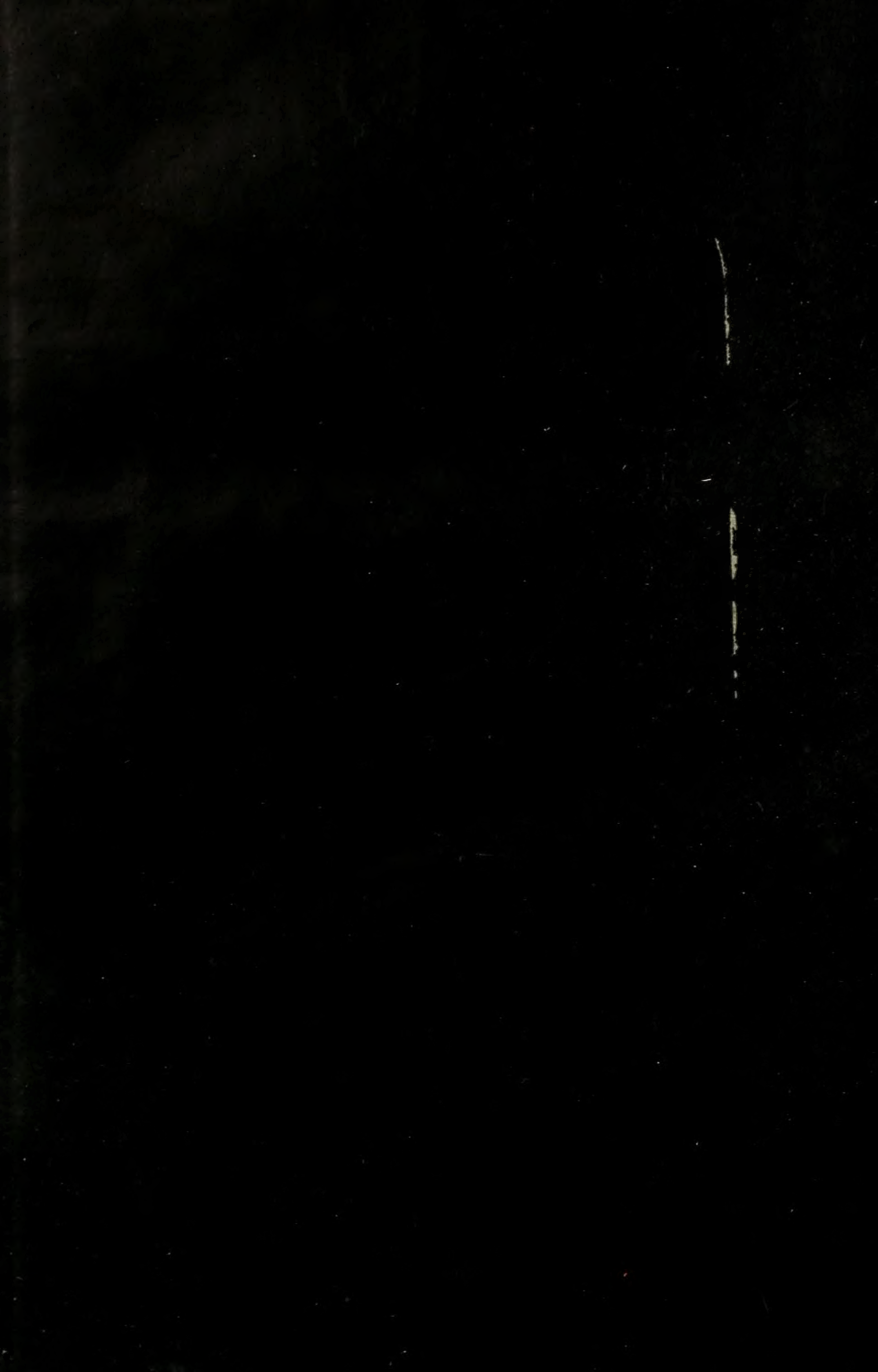
H. A. O. Reichard, Theaterkalender von 1779, 1780 usw.
Deutsche Schaubühne 44. Theil, 1772.
Hamburger Adreß-Comptoir.
Kais. königl. allergnädigst priv. Realzeitung für Wissenschaft und Künste.
Berliner Litteratur- und Theaterzeitung.
Preußische Jahrbücher.
Jahrbücher der Shakespeare-Gesellschaft 1—43.

Jahrbücher der Goethe-Gesellschaft.
Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
Const. Czartoryski, Fürst, Rezensionen und allgemeine Bemerkungen über Theater und Musik.
Aug. Lewald, Allgemeine Theater-Revue.
Lorenz Westenrieder, Beiträge zur schönen Literatur.
Wahlmans, „Zeitung für die elegante Welt." Dresdner Museum.
Wehl u. Perls, Deutsche Schaubühne (1860—71).
Bühne und Welt, IV. und IX. Jahrgang.
Deutsche Rundschau, 18. Jahrgang.
Deutsche Revue 1901.
O. G. Flügge, Biographisches Bühnen-Lexikon.
Blum, Herloßsohn und Marggraff, Theater-Lexikon.
Ad. Oppenheim, Ernst Gettke, Deutsches Theater-Lexikon.
Ludw. Eisenberg, Biographisches Lexikon der deutschen Bühne.

G. E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie.
J. G. Herder, Fliegende Blätter; von deutscher Art und Kunst.
J. W. Goethe, Wilhelm Meister. Shakespeare und kein Ende.
Moses Mendelsohn, Philosophische Schriften und Literatur.
A. W. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst.
L. Börne, Dramaturgische Blätter.
G. Gervinus, Shakespeare.
G. Rümelin, Shakespeare-Studien.
H. Ulrici, Ueber Shakespeares dramatische Kunst.
Th. Rötscher, Zyklus dramatischer Charaktere.
K. Frenzel, Berliner Dramaturgie.
H. Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels.
Hippolyte Taine, Histoire de la littérature anglaise.
K. Werder, Vorlesungen über Shakespeare.
Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge.
A. Gelber, Shakespeare-Probleme.
R. Löning, Hamlet-Tragödie.
H. Türck, Hamlet ein Genie.
H. Stümcke, Die vierte Wand.
Wilh. Wetz, Shakespeare.

Register.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 05 04 010 8